# لماذا ننقذ آثار النوبة ؟

مضت ثلاث سنوات (١) منذ السادس من ابريل سنة ١٩٥٩ ، حين تقدمت حكومة الجمهورية العربية المتحدة بطلبها الى منظمة اليونسكو ، لكى توجه نداء عالميا من أجل انقاذ آثار النوبة .

وصدر هذا النداء الدولى رسميا فى شهر مارس سنة ١٩٦٠ ، عقب الأبحاث المختلفة التى أجراها الخبراء عام ١٩٥٩ . وبلغت هذه الأبحاث غايتها عند انعقاد لجنة الخبراء الدولية فى القاهرة فى أكتوبر سنة ١٩٥٩ .

وفى هذا الاجتماع اعلنت حكومة الجمهورية العربية المتحدة عن احتياجاتها فيما يختص بانقاذ الآثار ، وحددت المنح التى ستقدمها فى مقابل ما تلقاه من عون .

**وتلخصت مطالبها فيما يلى :**

١ ــ التنقيب فى جميع المناطق ببلاد النوبة التى تحوى آثارا تاريخية تقع بين المنسوب الحالى للمياه ( ١٢١ مترا ) والمنسوب الجديد المنتظر للمياه فى بحيرة السد العالى ( ١٨٢ مترا ) .

٢ ــ مسح أراضى بلاد النوبة لتعيين المناطق الأثرية غير المعروفة ، حتى يتم التنقيب فيها أيضا.

٣ ــ تسجيل جميع الرسومات والنقوش المحفورة على سطوح الصخر وفى المقابر ، بالاضافة الى معابد بلاد النوبة .

٤ ــ نقل بعض المعابد والآثار المهددة الى مناطق ترتفع عن مستوى البحيرة والاحتفاظ بالبعض الآخر فى مواقعه الحالية ان اقتضى الأمر .

**المنح المعروضة فى مقابل التعاون الدولى :**

وعدت حكومة الجمهورية العربية المتحدة فى تصريحها الذى أعلنته عند افتتاح جلسات لجنة الخبراء الدولية ، بأنها ستقدم المنح الآتية فى مقابل ما تلقاه من عون :

١ ــ ما لا يقل عن ٥٠ ٪ من الآثار التى يعثر عليها ، باستثناء القطع الفريدة والقطع المكملة للمجموعات الأثرية .

٢ ــ خمسة معابد نوبية مقابل المعونات الكبيرة ، وهذه المعابد هى : طافة ودابود ودندور والدر والليسيه .

**ما حققته الحملة الدولية من ابريل سنة ١٩٥٩ الى ابريل سنة ١٩٦٢ :**

**اولا : أعمال التنقيب :**

وفى ظل التعاون الدولى ، قامت أكثر من خمس عشرة بعثة تمثل احدى عشرة دولة ، بالتنقيب فى بلاد النوبة المصرية . بالاضافة الى البعثات الاخرى التى عملت فى السودان .

وحصلت هذه البعثات على نصيب طيب من المنح المعروضة ، وسجلت اللجنة الاستشارية لحماية آثار النوبة رضاءها فى هذا الصدد فى اجتماعها الاخير بقولها :

« ومما كان له أطيب الوقع ما علمناه من أن المنح التى منحتها حكومة الجمهورية العربية المتحدة لبعثات التنقيب من بين الآثار التى عثر عليها كانت مرضية للغاية » .

وقد أضافت الاكتشافات التى تمت فى بلاد النوبة الى معلوماتنا الكثير ، واشير هنا بوجه خاص الى الاكتشافات التى تمت على يد كل من :

( أ ) جامعتى ييل وبنسلفانيا فى أرمنه :

( اكتشاف مقبرة « حكانفر » نائب الملك فى كوش فى عهد توت عنخ آمون ) .

---

(١) موجز المحاضرة التى ألقاها السيد الدكتور وزير الثقافة والارشاد القومى فى الاكاديمية الملكية للآداب والتاريخ والآثار باستوكهولم ، يوم الثلاثاء الثالث من ابريل سنة ١٩٦٢

# بقلم : الدكتور ثروت عكاشة

(ب) جامعة القاهرة فى عنيبة :

( اكتشاف مقابر عديدة تحوى أدوات من العصور الفرعونية والعصور المتأخرة ) .

(ج) جمعية الآثار المصرية بلندن فى بوهن وابريم :

( فى بوهن : استكمال الكشف عن القلعة المصرية واكتشاف موقع يرجع الى عهد الدولة القديمة، وبذلك ثبت أن بلاد النوبة كانت اذ ذاك جزءا من مصر . وفى قصر ابريم : اكتشاف مجموعة من جبانات العصر المتأخر .

**اثر الاكتشافات التى تمت فى بلاد النوبة فى احياء علم الآثار المصرية :**

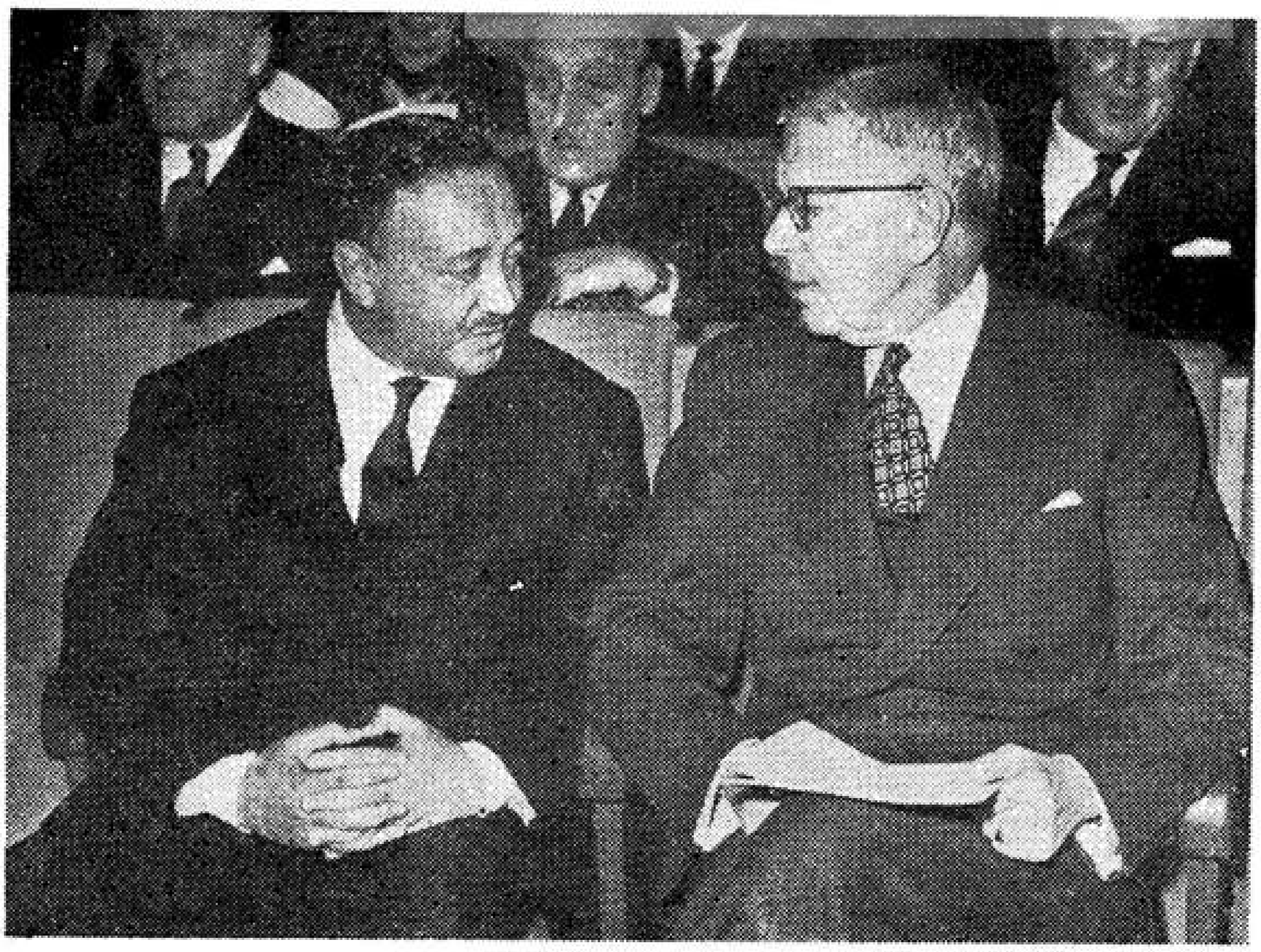
وادى قيام هذه البعثات بالعمل فى بلاد النوبة الى نهضة علم الآثار المصرية ، اذ انه منذ ما يربو على عشرين سنة تقريبا لم تستقبل مصر اية بعثات اجنبية ، الا فيما ندر .

اما الآن فهناك باحثون من مختلف الدول يعملون فى وفاق تام وتعاون وثيق من اجل هذا الغرض النبيل ذاته . والنتائج التى حصلت عليها هذه البعثات طيبة للغاية ، وبوسعى أن أقول ان نشاط هذه البعثات يفى بكل ما تحتاجه من أعمال التنقيب فى بلاد النوبة .

**ثانيا : اعمال التسجيل :**

لما كانت حكومة الجمهورية العربية المتحدة قد أسست ، بالتعاون مع منظمة اليونسكو ، مركزا لتسجيل الآثار بالقاهرة عام ١٩٥٥ ، فقد أمدت منظمة اليونسكو المركز بالأدوات والعلماء مثل





**جلالة الملك جوستاف السادس ادولف ملك السويد والدكتور ثروت عكاشة فى قاعة المحاضرات بالاكاديمية الملكية باستكهولم**

الاساتذة العلماء « تشيرنى » و « دوماس » و « ايديل » و « بيانكوف » وغيرهم كما زود المركز أيضا بعلماء لنقل النقوش والمهندسين المعماريين والرسامين .

وكان من نتيجة النداء الدولى الذى وجهته منظمة اليونسكو أن لقى المركز معاونة من جانب بعض الفنيين والعلماء الاكفاء من يوغوسلافيا وسويسرا وبلجيكا وبولنده وفرنسا .

وبجانب ما قام به المركز فى بلاد النوبة ، ينبغى ان تذكر الأعمال الآتية :

١ - تسجيل معبد بيت الوالى ، الذى قام به المعهد الشرقى بجامعة شيكاغو ، وسيقوم المعهد أيضا بنشر تسجيلاته .

٢ - تسجيل معبد وادى السبوع ، الذى يقوم به المعهد الفرنسى للدراسات الشرقية بالاشتراك مع المعهد السويسرى للآثار .

٣ - أعمال التسجيل التى قامت بها بعثات التنقيب ،باعتبارها جزءا من التراخيص المصرح بها لهذه البعثات ، مثل تسجيل هياكل ابريم الذى قامت به بعثة الآثار المصرية بلندن تحت اشراف الاستاذ وولتر اميرى .

وقد أصبح فى مقدورنا الآن القول بأنه قد تم انجاز ٧٥ ٪ من أعمال التسجيل اللازمة فى بلاد النوبة ، أما أعمال التسجيل الباقية فسوف تستكمل نهائيا قبل عام ١٩٦٢ - ١٩٦٣ - ١٩٦٤ .

**ثالثا : المسح :**

قسمت أعمال المسح الى قسمين ، القسم الأول يتضمن المسح الأثرى لمناطق العصر التاريخى والقسم الثانى ويشمل المسح الأثرى لعصر ما قبل التاريخ .

١ ) واضطلعت بالقسم الاول جمعية الآثار المصرية بلندن التى عملت فى بلاد النوبة فى شتاء ١٩٦٠ - ١٩٦١ برئاسة الدكتورة « سميث » واشراف الاستاذ « اميرى » . وقد قامت مصلحة الآثار المصرية بنشر التقرير التمهيدى لعملية المسح هذه عام ١٩٦٢ .

ب) ومن المنتظر أن يقوم بتنفيذ القسم الثانى فى موسم ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ، معهد تورونتو وجامعة ييل .

وبالنظر الى ما لمنطقة كوم امبو شمالى آسوان من أهمية أثرية خاصة بالنسبة لعصور ما قبل التاريخ ، بصفة عامة ، وفى بلاد النوبة بصفة خاصة، فقد قررت حكومة الجمهورية العربية المتحدة أن تقوم بالتنقيب فى هذه المنطقة فورا على نفقتها الخاصة . وبذلك تستكمل من الناحية العلمية العمل الذى يقوم به معهد تورونتو وجامعة ييل .

وما ان يحل موسم ١٩٦٢ - ١٩٦٣ حتى تكون اعمال المسح قد انجزت تماما .

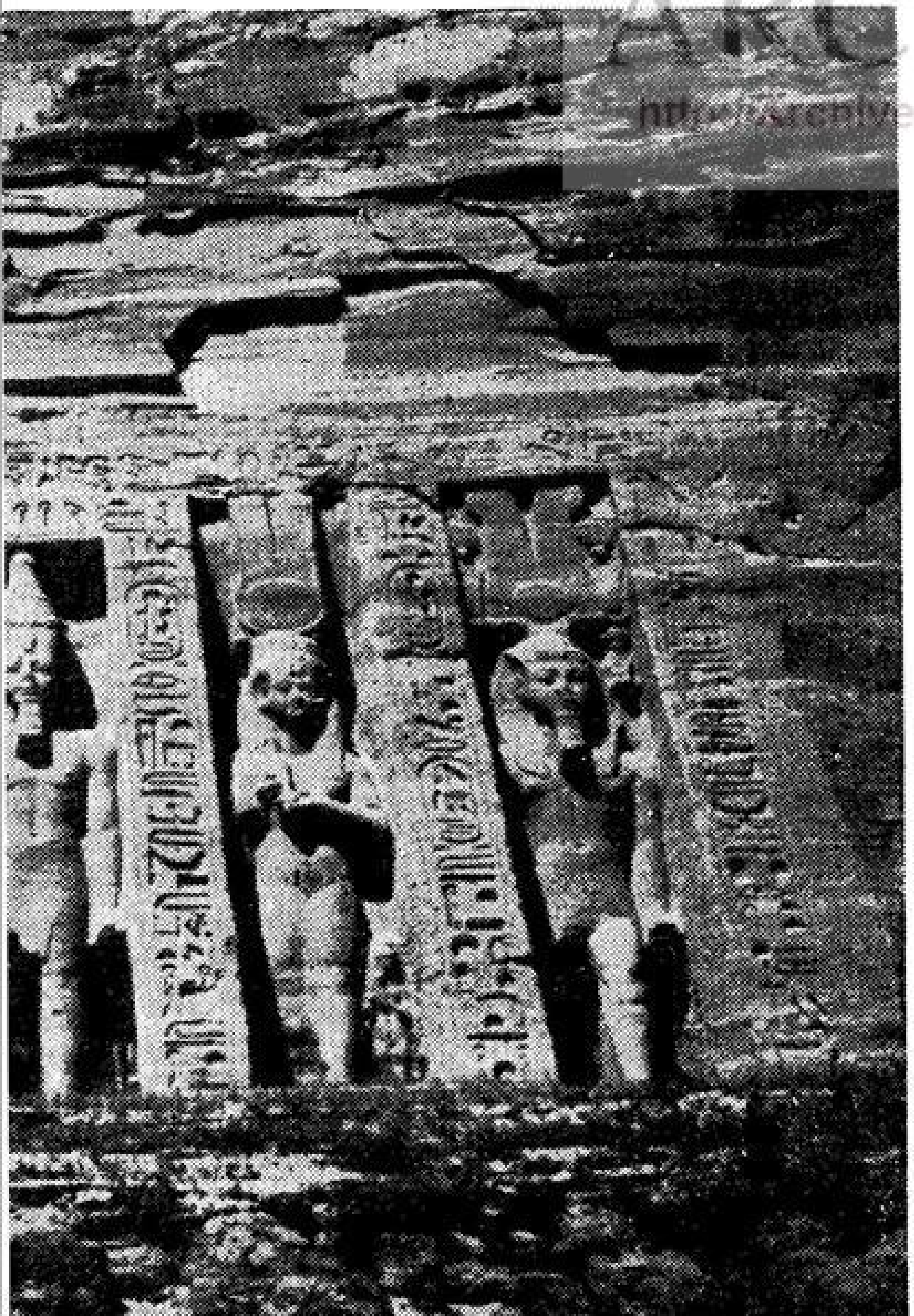
**رابعا : نقل المعابد :**

تنقسم المعابد الى ثلاثة انواع ، منها المعابد التى تقرر نقلها من مواقعها ، وهذه تبلغ سبعة عشر معبدا ، ومنها المعابد التى تقرر حمايتها فى أمكنتها مثل معابد فيلة ، وأخيرا المعابد التى تقرر رفعها مثل معبدى « أبو سمبل » .

**ا ) الفئة الاولى من المعابد :**

١ - قامت حكومة الجمهورية العربية المتحدة فى عام ١٩٦٠ وعلى نفقتها الخاصة بنقل المعابد الآتية : تافه ودابود وقرطاسى .

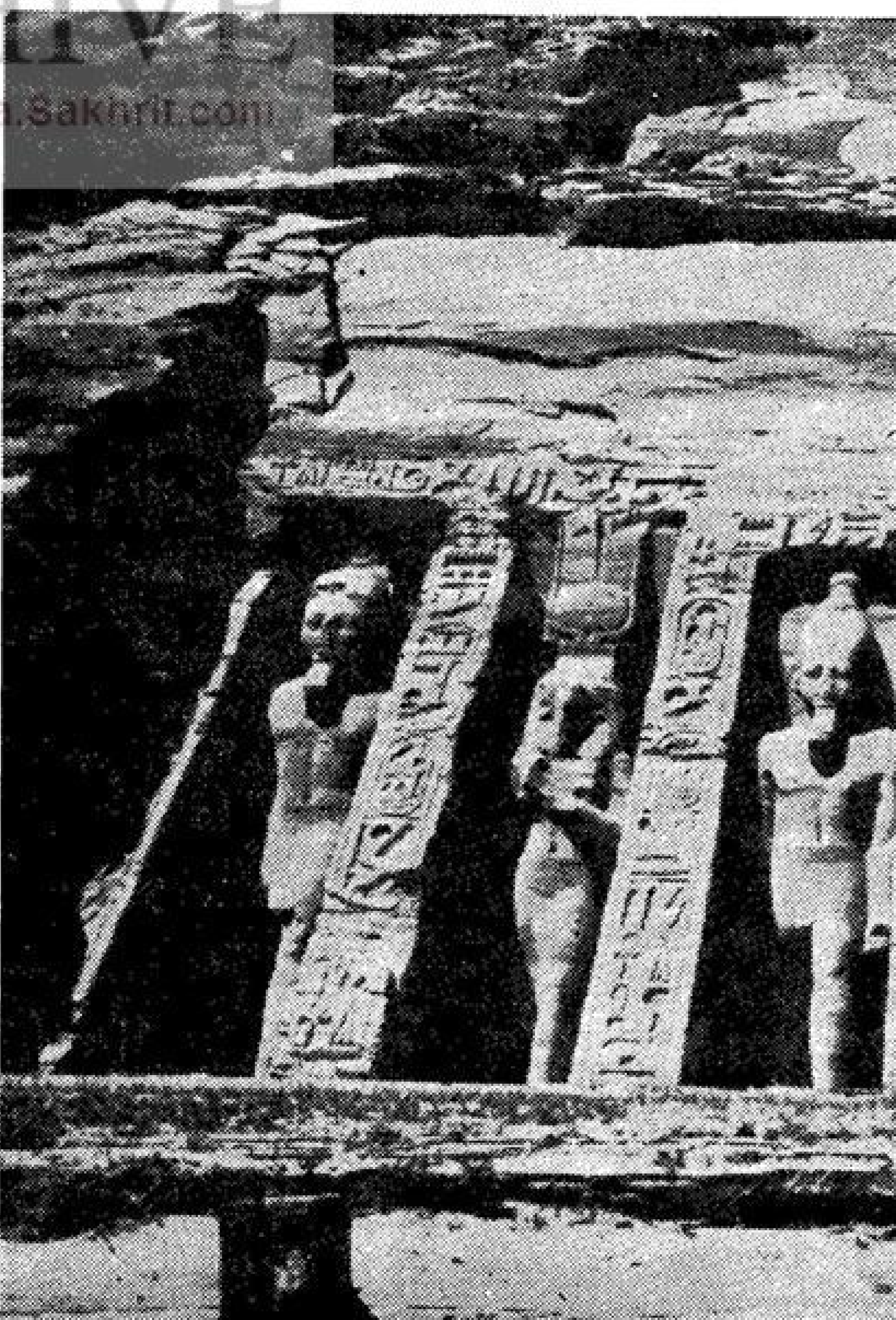
٢ - بدأت حكومة المانيا الاتحادية بالبدء فى فك معبد كلابشة على نفقتها خلال خريف عام ١٩٦١ ، وستواصل عملها خلال الصيف القادم . وبحلول عام ١٩٦٣ يكون قد تم نقل معبد كلابشة .



٣ – ستقوم حكومة الجمهورية العربية المتحدة خلال ١٩٦٢ – ١٩٦٣ بنقل معابد الدكة ودندور والمحرقة .

٤ – قدمت حكومة الولايات المتحدة عرضا قيمته مليونان من الدولارات الأمريكية يؤدى بالجنيهات المصرية لنقل بعض المعابد المنحوتة فى الصخر فى بلاد النوبة . وعهدت حكومة الجمهورية العربية المتحدة بالاتفاق مع منظمة اليونسكو الى المهندسين الاستشاريين « VBB » ( بالسويد ) بمهمة اعداد تقرير ابتدائى عن نقل اربعة من هذه المعابد المنحوتة فى الصخر وهى : بيت الوالى ووادى السبوع ومقبرة بنيوت ومقاصير قصر أبريم .

وأوصت اللجنة الاستشارية لحماية آثار النوبة فى الجمهورية العربية المتحدة فى اجتماعها الأخير الذى عقد فى شهر يناير سنة ١٩٦٢ ، بأن تطلب حكومة الجمهورية العربية المتحدة من حكومة الولايات المتحدة الامريكية تخصيص المليون دولار امريكى الفائض من المبالغ المعتمدة من قبلها لأعمال البعثات الأثرية الامريكية التى تعمل فى بلاد النوبة بالجمهورية العربية المتحدة وذلك لصالح نقل المعابد فى الجمهورية العربية المتحدة ، ولقد تقدمت



حكومة الجمهورية العربية المتحدة بهذا الطلب الذى أوصت به اللجنة ، وانا لنأمل ان يحظى بموافقة حكومة الولايات المتحدة . وذلك لتغطية تكاليف نقل هذه المجموعة من الآثار المنحوتة فى الصخر . وفى هذه الحالة تبقى المعابد الآتية : أبو عودة والدر والليسيه وجبل الشمس وجرف حسين .

وانا لنأمل أن تلقى هذه أيضا وفى القريب عروضا دولية ، حتى يتسنى انقاذ المعابد النوبية السبعة عشر قبل أن تبدأ مياه السد العالى فى الارتفاع قرب نهاية عام ١٩٦٤ .

**ب) الفئة الثانية من المعابد ، حماية معابد فيلة ، لؤلؤة مصر :**

أما فيما يختص بحماية معابد فيلة التى تقع بين السد العالى وسد أسوان الحالى ، فهناك مشروع قائم بالفعل اعدته الحكومة الهولندية لحماية هذه المعابد . وسيبدأ تنفيذ المشروع عام ١٩٦٧ ، وتقدر تكاليفه بنحو ستة ملايين دولار أمريكى .

وقد طلب الرئيس كينيدى فى رسالته الى الكونجرس اعتماد ما قيمته ستة ملايين دولار من الجنيهات المصرية من أجل حماية معابد فيلة . ولم تتم موافقة الكونجرس الامريكى بعد على اعتماد هذا المبلغ ، نظرا لأن أعمال الانقاذ لن تبدأ قبل عام ١٩٦٧ .

**( ج ) الفئة الثالثة من المعابد ، حماية معبدى رمسيس الثانى العظيمين فى « أبو سمبل » :**

أما فيما يتعلق بمعبدى « أبو سمبل » اللذين تعتبرهما أهم معابد بلاد النوبة قاطبة ، فلقد علقت حكومة الجمهورية العربية المتحدة أهمية كبرى على انقاذهما منذ بداية الحملة الدولية التى قامت بها منظمة اليونسكو . وهذان المعبدان نحتهما الملك رمسيس الثانى فى الصخر ويحتلان بقعة بديعة رائعة تقع على مسافة ٢٨٠ كيلو مترا الى الجنوب من اسوان .

ويجدر بنا أن ننظر الى انقاذهما على انه حماية لأثمن جانب من التراث الذى تبقى لنا فى هذا الشطر من وادى النيل .

وتمت دراسة عدة مشروعات تهدف الى حماية معبدى « أبو سمبل » ، ثلاثة منها تعرض بناء سدود خرسانية وترابية ، أما الرابع فيقوم على أساس حماية المعبدين عن طريق رفعهما .

وقامت بدراسة هذه المشروعات الأربعة لجنة الخبراء الدولية التى عقدتها منظمة اليونسكو عام ١٩٥٩ .

وأوصت اللجنة أول الأمر ، ببناء سد ترابى ، وعلى ذلك فقد عهدت حكومة الجمهورية العربية

المتحدة ومنظمة اليونسكو الى المهندسين الاستشاريين « كوين وبلييه » باعداد مشروع أولى عن بناء هذا السد ، وتم اعداد المشروع الأولى وقدم الىحكومة الجمهورية العربية المتحدة ومنظمة اليونسكو فى اكتوبر سنة ١٩٦٠ .

**– التوسع فى تفاصيل مشروع الرفع :**

وفى الوقت ذاته قامت المؤسسات الايطالية ايتالكونسلت » و « امبريسيت » و « لوجيانى » بتطوير فكرة البروفيسير «جازولا» الخاصة برفع معبدى « أبو سمبل » ، وكان من نتيجة هذا ان تفضلت الحكومة الايطالية فى اكتوبر سنة ١٩٦٠ بتقديم مشروع الى حكومة الجمهورية العربية المتحدة ومنظمة اليونسكو يهدف الى رفع المعبدين الى ما فوق مياه بحيرة السد العالى .

**– دراسة المشروعين المقدمين لانقاذ معبدى « أبو سمبل » :**

وانعقد المؤتمر العام الحادى عشر لمنظمة اليونسكو فى سنة ١٩٦٠ وطلب من حكومة الجمهورية العربية المتحدة ان تشكل بالاتفاق مع منظمة اليونسكو لجنة من الخبراء البارزين لابداء الرأى فى المشروعين ، وذلك لضمان سلامة المعبدين التامة .

وعلى ذلك شكلت حكومة الجمهورية العربية المتحدة بالاتفاق مع منظمة اليونسكو لجنة تتألف من خمسة خبراء بارزين من كل من المانيا الاتحادية « البروفيسير م . مارتينى » وسويسرا « مستر ا . شتوكى » والولايات المتحدة «مستر ا. هوايت» والاتحاد السوفييتى « مستر كومزين » والجمهورية العربية المتحدة « السيد / على لبيب جبر » .

واجتمعت لجنة الخبراء الخمسة فى يناير سنة ١٩٦١ ، وبعد زيارة الموقع توفرت على دراسة المشكلة دراسة مدققة ثم أوصت بالاجماع باختيار مشروع الرفع .

وتتلخص الاسباب التى من أجلها رفض مشروع السد فيما يلى :

( ا ) سيؤدى تأثير مياه الخاصة الشعرية الى اتلاف نقوش المعبدين .

( ب ) يتكلف مشروع السد الترابى ٨٢ مليون دولار ، فى حين يتكلف مشروع الرفع ٧٠ مليون دولار .

جـ يحتاج مشروع السد الى صيانة مستديمة ونفقات سنوية . وفى حالة اذا ما تعطلت محطة الضخ مدة خمسة عشر يوما ، فستملأ المياه المتسربة المعبدين تماما ، ويكون لها اثرها الضار على رسوم المعبدين ونقوشهما .

( د ) بناء السد الترابى سيؤدى كذلك الى ان تماثيل قدس الاقداس التى يغمرها الضوء فى العشرين من فبراير والعشرين من اكتوبر من كل عام سوف لا تضيئها بعد ذلك أشعة الشمس عند شروقها .

**رفع تقرير لجنة الخبراء الخمسة الى اللجنة الاستشارية للجمهورية العربية المتحدة :**

وفى شهر يناير سنة ١٩٦١ عرضت حكومة الجمهورية العربية المتحدة تقرير لجنة الخبراء الخمسة على اللجنة الاستشارية التى تتألف من ١٢ عضوا يمثلون ثمانى دول ، لابداء الرأى والنظر فى بعض النواحى الاخرى .

واكدت اللجنة الاستشارية ايضا صلاحية تنفيذ مشروع الرفع وطلبت من الحكومة استشارة بعض الاخصائيين فى بعض النقاط الفنية حتى اذا ما جاءت نتائج هذه الدراسة فى صالح مشروع الرفع اخذت الحكومة بهذا المشروع .

وكانت النقط المراد أيضاحها هى :

– أثر الاهتزازات على رسوم المعبدين عند الحفر فى الصخر .

– تأثير عوامل التعرية على المعبدين بعد رفعهما

– تقوية الاساسات الصخرية .

– تأثير التغيرات فى درجة الحرارة على الصندوق الخرسانى المغلف لكتلة المعبد .

واخذت حكومة الجمهورية العربية المتحدة بهذه التوصية وشكلت بالاتفاق مع منظمة اليونسكو لجنة خاصة تتألف من ثلاثة من الخبراء الاسكندينافيين المشهود لهم ، الا وهم : الدكتور « لاوريتز بجيروم » والدكتور « انطون براند داج » وهما نرويجيان والدكتور « ارفيد هيدفال » من السويد .

وبعد ان قامت اللجنة الاسكندينافية بدراسة المشكلة فى المدة من شهر مارس الى شهر يونية عام ١٩٦١ ، أيدت بدورها تأييدا كبيرا مشروع الرفع . واوصى الخبراء الاسكندينافيون ببعض التعديلات ووضعوا خطة ابتدائية للاعمال التحضيرية اللازمة لتنفيذ المشروع .

**الاخذ بمشروع الرفع :**

وعلى أساس من الدراسات التى قامت بها اللجان الثلاث السالفة الذكر ، اخذت حكومة الجمهورية

العربية المتحدة بمشروع الرفع لانقاذ معبدى «أبو سمبل» . واعلن رئيس جمهوريتنا ذلك فى تصريح خاص فى العشرين من يونية سنة ١٩٦١ .

**الاعمال التحضيرية اللازمة لرفع معبدى « أبو سمبل » :**

يتحتم وفقا لتقرير اللجنة الاسكندينافية انجاز بعض الأعمال التحضيرية قبل تعيين المقاول الرئيسى الذى سيقوم بتنفيذ المشروع ، مثل دراسة الموقع واعداد المستندات الخاصة بالعطاء واقامة المنشآت اللازمة فى الموقع وغير ذلك .

ورغبة فى تحقيق ذلك ، وعملا بالتوصيات التى تقدمت بها اللجنة الاسكندينافية عام ١٩٦١ ، شكلت حكومة الجمهورية العربية المتحدة بالاتفاق مع منظمة اليونسكو مجلسا استشاريا خاصا بمشروع «أبوسمبل» ، واختارت بالاتفاق مع المجلس شركة « VBB » السويدية كمهندسين استشاريين للمشروع ذاته .

ويتألف أعضاء هذا المجلس من السيد المهندس هنرى ديزيران « سويسرا » والسيد المهندس جيل هاثاوى « الولايات المتحدة » والسيد المهندس ارنست ايشى « فرنسا » والسيد المهندس ك . مرشيلو « ايطاليا » والجيولوجى الاستاذ هانز مارتينى « المانيا الاتحادية » . ويرأس المجلس الدكتور حسن زكى مدير الهيئة العامة لبناء السد العالى « الجمهورية العربية المتحدة » .

**اجتماعات المجلس الاستشارى :**

وقد عقد المجلس الاستشارى مرتين ، ويعقد اجتماعه الثالث فى استكهولم فى ٤ — ٩ ابريل سنة ١٩٦٢ . وسوف يقوم المجلس بمراجعة الاعمال التى تمت حتى الآن ومناقشتها ، بما فى ذلك الابحاث التى قام بها فى موقع المشروع الاستاذ هاست السويدى، لقياس الجهود الداخلية للصخور الرملية ، وأبحاث التخريم التى تقوم بها فى الموقع شركة يوغوسلافية ، والرسومات والمستندات الاخرى التى أعدتها شركة VBB لوضع المواصفات ومستندات المناقصة والبرنامج الخاص بترميم المعبدين وتقويتهما ، وغير هذه من المسائل المتعلقة بمشروع الرفع .

وتقدر تكاليف هذه الاعمال التحضيرية التى يتحتم انجازها قبل أن يعهد للمقاول الرئيسى بتنفيذ مشروع الرفع فى نوفمبر سنة ١٩٦٢ ، بنصف مليون جنيه مصرى ( ١ ) .

**حكومة الجمهورية العربية المتحدة تطلب ضمانا لتنفيذ مشروع الرفع :**

وفى يونية عام ١٩٦١ طلبت حكومة الجمهورية العربية المتحدة من المدير العام لمنظمة اليونسكو ضمانا لتمويل المشروع . فتفضل السيد المدير العام لمنظمة اليونسكو فى شهر اغسطس عام ١٩٦١ بتوجيه نداء عاجل الى حكومات الدول الاعضاء فى منظمة اليونسكو يدعوها فيه الى الادلاء بتعهداتها لتمويل المشروع .

وفى شهر اكتوبر عام ١٩٦١ طلبت حكومة الجمهورية العربية المتحدة أيضا من المدير العام لمنظمة اليونسكو أن يسدد من حصيلة المساهمات الدولية لحماية آثار النوبة جانبا من التكاليف التى تتطلبها الاعمال التمهيدية الخاصة بمشروع « أبو سمبل » . ووافق المجلس التنفيذى لمنظمة اليونسكو فى دورته التى عقدت فى شهر نوفمبر عام ١٩٦١ على أن يغطى المدير العام لمنظمة اليونسكو ثلثى تكاليف الاعمال التمهيدية من هذه المساهمات حين توفرها . وأرجأ المجلس قراره بمنح الضمان اللازم لتمويل مشروع «أبو سمبل» الى اجتماعه التالى فى مايو عام ١٩٦٢ .

ولم تصل الارتباطات التى تم الحصول عليها تلبية للنداء العاجل الذى وجهته منظمة اليونسكو من أجل انقاذ آثار النوبة الى المبلغ اللازم لانقاذ معبدى «أبوسمبل» . ومن بين هذه الارتباطات اذكر هذه التى تعهدت بتقديمها سبع دول عربية ، مراكش « ٨٥٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، العراق « ٦٠٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، الكويت « ٥٠٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، قطر « ٥٠٫٠٠٠ دولار أمريكى » لبنان « ٣٣٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، المملكة العربية السعودية « ٤٠٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، تونس « الاسمنت » . واضيف الى هذه بوجه خاص ارتباطات هولنده « ٧٥٣٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، يوغوسلافيا « ٢٢٦٫٠٠٠ دولار أمريكى » لكسمبرج « ١٠٫٠٠٠ دولار أمريكى » موناكو « ٥٠٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، اليونان « ١٠٫٠٠٠ دولار أمريكى » ، ثم

---

(١) أتم المجلس الاستشارى اجتماعه فى ٩ ابريل ١٩٦٢ ، وفى الفترة من ١٨ — ٢٠ ابريل ١٩٦٢ اجتمعت بالقاهرة اللجنة التنفيذية لمشروع آثار النوبة ، واقترحت تعديل تاريخ تكليف المقاول الرئيسى بالبدء بالتنفيذ فى اول نوفمبر ١٩٦٢ الى اول يناير ١٩٦٣ ، وقد اعتمدت هذه التوصية . هذا وسوف يجتمع المجلس الاستشارى لمشروع «أبو سمبل» للمرة الرابعة فى القاهرة فى الفترة من ١١ — ١٣ مايو ١٩٦٢ ، لمراجعة مستندات المناقصة بصفة نهائية ثم يقوم المهندسون الاستشاريون ( VBB ) بعد اعتماد حكومة الجمهورية العربية المتحدة لها بتوزيعها على المقاولين لدراستها والتقدم بعطاءاتهم

تبرع قداسة البابا البالغ قدره ١٠٫٠٠٠ دولار امريكي .

ولم تتسلم منظمة اليونسكو بعد هذه الاشتراكات ، وذلك فيما عدا مبلغ ٣٧٫٠٠٠ دولار امريكي ( اشتراكات سابقة وردت من اندونيسيا وباكستان وبلجيكا ) خصص للاعمال التحضيرية التى يجرى الآن اتمامها . وغنى عن البيان ان حكومة الجمهورية العربية المتحدة تقوم بتمويل هذه الأعمال التحضيرية من ميزانياتها الخاصة .

**ارتباطات الجمهورية العربية المتحدة المالية :**

تخصص حكومة الجمهورية العربية المتحدة سنويا ربع مليون جنيه مصرى لحماية آثار النوبة . ويصرف هذا المبلغ على اعمال التنقيب والتسجيل ونقل المعابد والدراسات والدعاية ( صنع الافلام الملونة والشرائح الزجاجية ونشر كتب وكتيبات عن آثار النوبة ، الخ .. ) ، وعلى بناء عشرين قاربا تخصص للبعثات التى تعمل فى بلاد النوبة عدا ما خصصته لاعداد ثلاثة زوارق سريعة بمحركات لتيسير زيارة معبدى « أبو سمبل » .

وبالنسبة لمعبدى « أبو سمبل » وحدهما رصدت حكومة الجمهورية العربية المتحدة ثلاثة ملايين ونصف المليون جنيه مصرى .

**تقسيم تنفيذ مشروع « ابوسمبل » الى مرحلتين وارتباط حكومة الجمهورية العربية المتحدة الجديد :**

اخذت حكومة الجمهورية العربية المتحدة مؤخرا بتوصية تقدم بها المجلس الاستشارى خلال اجتماعه فى شهر يناير من عام ١٩٦٢ تقضى بتقسيم تنفيذ مشروع «أبو سمبل» الى مرحلتين . تتضمن المرحلة الاولى رفع المعبدين ( فى المدة من عام ١٩٦٢ الى عام ١٩٦٨ ) الى الارتفاع الاعلى المطلوب وهو ١٨٢ مترا . وتشمل المرحلة الثانية التى سيجرى تنفيذها بعد عام ١٩٦٨ اعادة بناء الجبل المحيط بالمعبدين من جديد ( بما فى ذلك بناء الشاطىء والمنظر الجمالى للمعبدين الخ .. ) . وتقدر تكاليف المرحلة الاولى بمبلغ عشرين مليون جنيه مصرى ، وتبلغ بالنسبة للمرحلة الثانية تسعة ملايين جنيه مصرى (١) .

ورغبة من حكومة الجمهورية العربية المتحدة ، فى ضمان تحقيق مشروع انقاذ معبدى «أبو سمبل» ، وحتى تبرهن على عميق تقديرها للقيم الروحية والفنية قررت أن ترفع حصتها فى انقاذ معبدى « أبو سمبل » من ثلاثة ملايين ونصف المليون جنيه مصرى الى خمسة ملايين جنيه مصرى . وبالرغم من كفاحها ايضا من أجل النهوض بصناعتها وزراعتها ورفع مستوى المعيشة بين شعبها ، كما اذكر بالاضافة الى ذلك ، المبلغ الذى سيسهم به شعب الجمهورية العربية المتحدة الذى يتجاوب معها ويشاركها مسئوليتها الكبرى تجاه انقاذ التراث الانسانى والفنى فى بلاد النوبة .

## لماذا ننقذ معبدى أبو سمبل ؟

قال رئيس جمهوريتنا فى تصريح له :

« ففى السد العالى تتجمع آمالنا لتحقيق برامج نهضتنا الاقتصادية وفى كنوز النوبة تتجمع آمالنا لاستبقاء هذه الآثار عزيزة الاثر فى نفوسنا ، لا بالنسبة لنا وحدنا ، وانما للعالم كله ، الذى يؤمن بضرورة التكامل بين عناصر الثقافة الانسانية فى الماضى وفى الحاضر جميعا » .

وقال الرئيس :

« ان المحافظة على التراث الانسانى لا تقل اهمية عن اقامة السدود ، وتشييد المصانع وتوفير الرخاء للبشر .

وانا لا نشك فى أن روح الثقافة قادرة على أن تعيد الى ضمير العالم ثقته بالحب الانسانى والتعاون الدولى لتحقيق الأمن بين الناس جميعا ، وان اختلفت التيارات أو تعارضت الاتجاهات » .

ومعبدا ابو سمبل فريدان فى نوعهما . فجمال واجهتى المعبدين ، وهما معبد رمسيس ومعبد الملكة نفرتارى ، جمال أصيل .

كما ان لردهات المعبدين الداخلية ، التى تتخللها على الدوام اشعة الشمس فى الفجر والصباح ، فتنة وروعة ايضا . ويغمر الضوء الباهر التماثيل الضخمة فى صالة الاعمدة وتماثيل قدس الاقداس فى العشرين من فبراير والعشرين من اكتوبر من كل عام . وفيما بين هذين التاريخين تظهر تماثيل رمسيس الضخمة فى فى صالة الاعمدة كما تظهر تماثيل قدس الاقداس ، على التتابع ، بين تألق تام وعتمة كاملة . وهكذا تعرض لنا التماثيل المنحوتة مع الشمس ، النور والظلام ، يتعاقبان على الدوام تعاقب الحياة والموت .

ومعبدا « أبو سمبل » ليسا ملكا لنا وحدنا ، بل هما ملك التاريخ والفن والحضارة فى العالم . انهما

---

(١) يقدر الان لتكاليف المرحلة الاولى ثمانية عشر مليونا من الجنيهات المصرية ، وتجرى دراسات فى الوقت الحاضر لتحديد تكاليف المرحلة الثانية ايضا فى ضوء المباحث التى تجرى عن هذه المرحلة

يقفان الى جوار كهوف «لاكسو» وكهوف «أجنته» والبارثينون والبانثيون وجبـــل سنت ميشيل وكتدرائية تشاتر ، ومن منا يستطيع أن يحكم على اى من هذه الآثار بالدمار ؟

لقد وصف ذلك العمل الجسيم الفذ الا وهـو رفع معبدى «أبو سمبل» الى ما يزيد عن مائتى قدم ( والواقع انه بمثابة رفع جبلين صغيرين يحتويان على معبدين فى داخلهما ) بانه « أعظم المشروعـات الهندسية جراة فى العصر الحديث » وانه « أعجوبة الدنيا الثامنة » .

لقد اصبح على رجل العصر الحديث أن يبرهن للاجيال القادمة على قدرته على أن يحقق عمـلا هندسيا فذا يبارى العمل الهندسى العظيم القديم الذى تحقق فى «ابو سمبل». فاختيار الموقع الصالح والصخر الملائم والبيئة الطبيعية المناسبة تعد كلها فخرا لتقدم العلوم والفنون لدى المصريين القدماء . فلا غرو أن صمد هذان المعبدان الصخريان لعوادى الزمن ثلاثة آلاف سنة ، حتى أصبحا اقدم واضخم بناء ظل قائما متماسكا ، على مر العصور . وانهـا لوصمة كبرى للعصر الحديث ان يعجز عن انقاذ مثل هذا الاثر فى حين تتوفر لديه كل المهارات الهندسية اللازمة لعملية الانقاذ هذه .

ونداء منظمة اليونسكو من أجل ابو سمبل هو « الآن والا فلا » . وانا لنترك الجواب لكم وللضمير العالمى .

وان حكومة الجمهورية العربية المتحدة وشعبها ، كما بينت لكم ، يبذلان قصارى الجهد ، لتحقيق حفظ هذا التراث برغم الكثـير من المشاكل التى تواجههما .

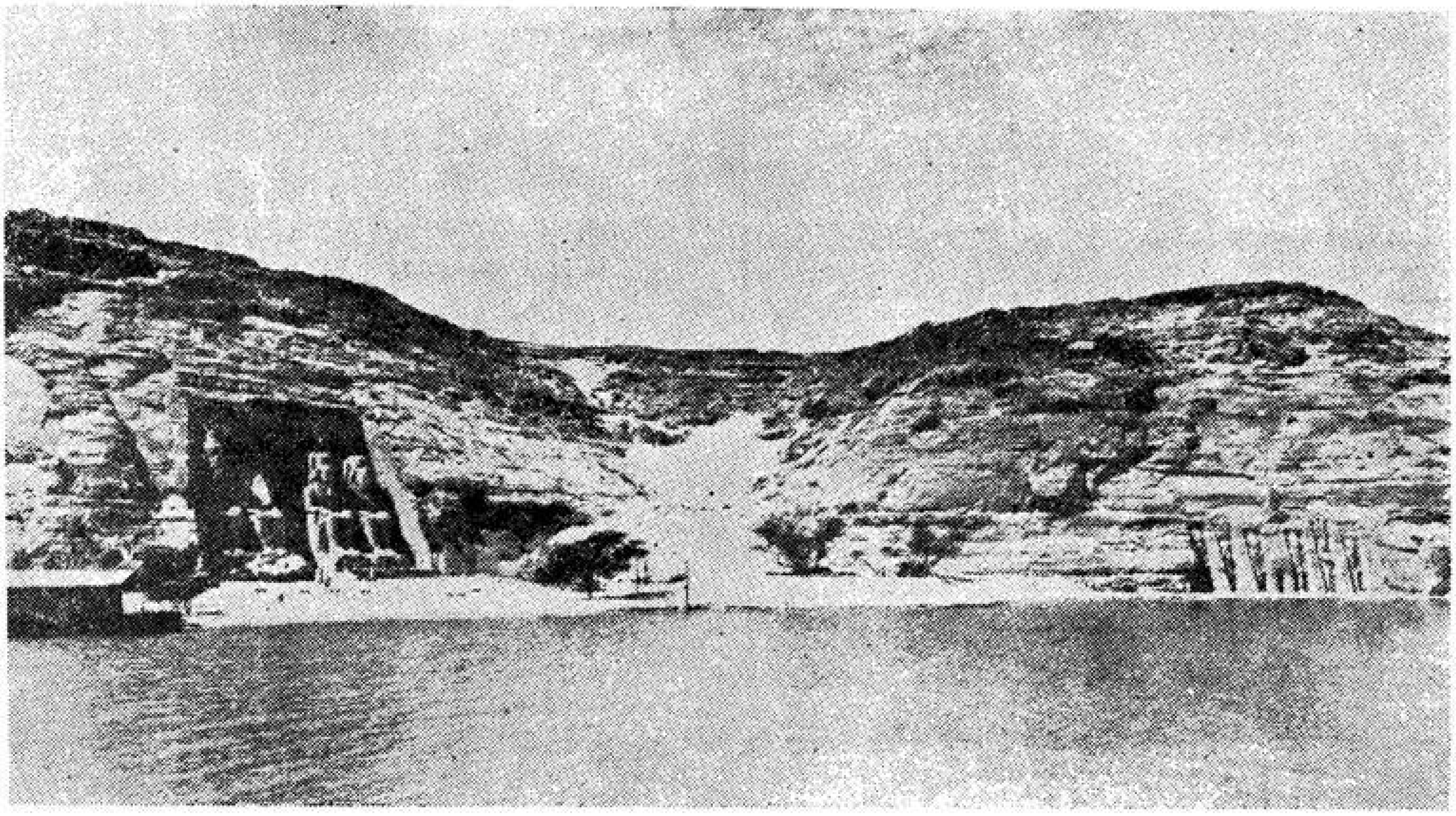
وقد قال رئيسنا :

« والذى لا اشك فيه ، أن حرصنا على التراث الانسانى ، راجع الى ما يربط الاجيال من صلات ، ويشد بعضها الى بعض ، بخيط خفى لا يكاد يرى ، ولكنه ينبض فى اعماقنـــا نبضا حيا متصـــلا ، لا ينقطع .

وهذا هو السر فيما حققته الانسانية من تقدم ، حفظ كرامتها وكبرياءها من الجمود » .

ان الحاجة الى التعـاون الذى كانت منظمة اليونسكو وسيلتنا الى الدعوة اليه ، ما زالت ماسة. وما فتئت أضخم مشاكل النوبة تنتظر الحـل . ولكنى على يقين ، بعد كل هذه الثقة التى أولينا اياها وبعد ما نلناه حتى الآن من كرم وسخاء ، من ان النجاح سيكون حليفنا .









# في علم الجمال



درج المشتغلون بالدراسات الفلسفية على ادخال « **علم الجمال** » ضمن مباحثهم المعيارية ، فوضعوه الى جانب « علم المنطق » و « علم الأخلاق » ، حتى يكتمل ثالوث « العلوم المعيارية » التى تدرس الحق والخير ، والجمال . وهذا ما فعله مثلا أندريه لالاند André Lalande حينما فرق بين العلوم الوضعية التى تدرس الوقائع ، والعلوم المعيارية التى تدرس القيم ( من حيث هى معايير تحكم على ما ينبغى أن يكون ، لا على ما هو كائن ) . ولكن أنصار الوضعية لم يلبثوا أن ثاروا على مفهوم « العلم المعيارى » science normative بدعوى أن العلم لا يمكن ان يكون معياريا يدرس أحكام القيمة ، بل هو لا بد من أن يكون وصفيا ينصب على أحكام الواقع . ومن هنا فقد وجد بعض الفلاسفة انفسهم مضطرين الى تعديل مفهوم « العلم المعيارى » من أجل الاستعاضة عنه بمفهوم آخر جديد هو مفهوم « علم المعايير science des normes » ولا تختلف « علوم المعايير » ( أو القيم ) عن « علوم الوقائع » من حيث المنهج . بل هى تختلف عنها من حيث الموضوع فقط .

**« .. المهم فى علم الجمال ليس هو تحليل العمل الفنى او تجزئته او نقده او الكشف عن طبيعة بنائه ، بل المهم هو النفاذ الى صميم تعبيره الباطنى ، وادراك ما فيه من عمق .. »**

بقلم : الدكتور زكريا ابراهيم

ومعنى هذا أن « المعيار » نفسه قد استحال الى « واقعة » فى العلوم المعيارية ، فلم تعد مهمة عالم المنطق أن يفرض قواعده على العالم ، وانما أصبحت مهمته مقصورة على دراسة الخطوات التى يتبعها العالم فى بحثه . كذلك لم يعد عالم الجمال يزعم لنفسه الحق فى توجيه الفنان او نصحه أو الزامه باتباع بعض القواعد ، بل اصبحت كل مهمته أن يصف لنا الواقعة الجمالية لا على نحو ما يعيشها الفنان أو يدركها المتأمل ، بل على نحو ما تكشف عنها أساليبه العلمية، بوصفه عالما موضوعيا صاحب طرق ومناهج. ولعل هذا ما قصد اليه الفيلسوف الفرنسى باش Basch حينما كتب يقول : « ان عالم الجمال ليس بمتأمل تنحصر مهمته فى الادراك الحسى ، كما أنه ليس بفنان يصدر فى عمله عن الهام فنى ، وانما هو عالم تنحصر مهمته فى فهم الظاهرة الجمالية والعمل على توضيحها فى أذهاننا . »

حقا ان علم الجمال ـ مثله فى ذلك كمثل علمى المنطق والأخلاق ـ يقوم على شعور حدسى intuitive ، تجد الذات نفسها معه ملزمة بالبحث عن الجمال ، كما تبحث عن الحق أو الخير ، ولكن عالم الجمال نفسه حينما يصف « واقعة » المعايير ، أو يصنفها ، أو يعمد الى تفسيرها ، فانه لا يستند الى الشعور الجمالى الذى هو بطبيعته حدسى معيارى، بل هو يستعين بمجموعة من الطرق الاستدلالية والمناهج التجريبية ( التى هى أدواته فى البحث ) من أجل تفسير الواقعة الجمالية . وكما أن الرغبة فى الوصول الى الحقيقة لا تكفى وحدها لقيام علم كالفيزياء أو الفلك أو الأحياء ، فان الاحساس بالجمال لا يمكن أن يكون بمفرده موضوع علم الاستطيقا esthétique ( أو علم الجمال ) (١) . ولئن كان الشعور بالجمال شرطا ضروريا للاهتمام بمثل هذه الدراسة ، الا أن هذا الشعور وحده ليس بمثابة الشرط الأساسى الأوحد لقيام علم الجمال . حقا ان عالم الاستطيقا لا بد من ان يكون صاحب حساسية مرهفة تشعر بالجمال وتستطيع أن تتعرف عليه ، ولكن من المؤكد أن الاحساس بالجمال لا يخلق بالضرورة من صاحبه عالم جمال . ومن هنا فقد يكون فى وسعنا أن نقول مع سوريو ( عالم الجمال الفرنسى المعاصر ) انه اذا كان انطباع الجمال هو الذى يميز الاستطيقا ، وهو الذى يشيع الحياة فى الدراسات الاستطيقية ، الا أنه لا يمكن أن يكون هو موضوع الاستطيقا بوصفها علما » (١) .

بيد أن بعض علماء الجمال من أمثال شارل لالو Charles lalo ( ١٨٧٧ ـ ١٩٥٣ ) حريصون على استبقاء مفهوم « القيمة الجمالية » فى حين يحاول غيرهم من أمثال ماكس دسوار Max Dessoir وأوتيتس E. utitz الألمانيين ، واتين سوريو E. Souriau الفرنسى ، استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » بصفة نهائية حاسمة . وأصحاب الاتجاه الأول يقررون ان الواقعة الجمالية الحقة انما هى « العمل الفنى » فى صميم شعورنا الجمالى ، فلا يمكن استبعاد حكمنا على العمل الفنى ، بل لا بد من القول بأن موضوع الاستطيقا هو « **قيمة** » العمل الفنى ، لا العمل بدون فن ، أو العمل بدون « قيمة » . وكما أن علم المنطق قد استحال على يد جوبلو Goblot الى مجرد دراسة لسيكولوجية العالم ، وكما أن علم الأخلاق قد استحال على يد ليفى بريل Lévy-Bruhl الى دراسة وضعية للعادات أو الطباع الخلقية ، فان علم الجمال قد استحال على يد لالو الى دراسة علمية للظواهر الجمالية . ولكن هذا لا يعنى استبعاد مفهوم « القيمة الجمالية » ، بل هو يعنى أن علماء الجمال قد أصبحوا يدرسون المعايير كما كان اسبينوزا Spinoza يدرس الأهواء والانفعالات (٢) .

أما أصحاب الاتجاه الثانى فانهم يرون أن الخطوة الأولى من خطوات العلم هى ان يقرر « **موضوعية** » الظاهرة التى يقوم بدراستها ، وبالتالى فانهم يستبعدون من مجال الدراسات الاستطيقية فكرة « القيمة الجمالية » بوصفها فكرة ذاتية ثانوية محضة . ولا يكتفى سوريو بأن يقول مع كل من دسوار وأوتيتس انه لابد من تخليص الاستطيقا من شتى الأحكام التقديرية ، بل هو يقرر أيضا أن العلم الاستطيقى ـ ان صح هذا التعبير « علم شيئى » chosiste . وهنا يربط سوريو بين الفن وعلم الجمال ، فيقول ان الاستطيقا هى دراسة موضوعية تنصب على تلك الأشياء التى يستحدثها الفن حين

---

(١) كلمة « استطيقا » فى الأصل انما تعنى « الحساسية » aisthésis بصفة عامة ، والحساسية الوجدانية بصفة خاصة . وقد أصبح معنى هذه الكلمة فى الاصطلاح السائد الآن هو الدراسة العلمية للنشاط الجمالى .

(١) Etienne Souriau : *"L'Aveir de l'Esthétique", Alcam, 1929, p. 51.*

(٢) F. Feldman : *"L'Esthétique Française Contemporaine", Paris, Alcan, 1936, pp. 18-19.*

يخلع « صورة » أو « ماهية » على المادة • ويعلق سوريو أهمية كبرى على مفهوم « **الشيء** » ، فيقرر ان الخاصة المميزة للفن هى أنه نشاط ابداعى ينزع أولا وقبل كل شيء نحو خلق « **أشياء** » • وهو يضيف الى ذلك أن مفهوم « **الشيء** » متضمن بالضرورة فى عمل الفنان ، ولكن لا بصورة شعورية نظرية فلسفية ، بلعلىهيئة احساس بالأشياء . وما دام « الادراك الحسى » انما يعنى ادراك أشياء ، فان فكرة « الشيء » لا تنفصل بالضرورة عن الادراك الحسى • ولو اننا حللنا مفهوم « **الشيء** » لتبين لنا أن ثمة عنصرين أساسيين يدخلان فى تركيبه : ألا وهما العنصر **الصورى** formel الذى يمثل مجموع تحديدات « المدرك » من حيث هو كذلك ، أو الماهية الحسية كما هى متحققة فى الادراك الحسى ، والعنصر **المادى** matériel الذى يمثل مجموع الضرورات المنظمة لواقعة تحقق المدرك • وهذه التفرقة التى يقيمها سوريو بين **الصورة والمادة** تفرقة باطنة فى صميم التجربة ، فلا شأن لها بتلك التفرقة **الميتافيزيقية** المثالية التى اقامها كانط فى فلسفته النقدية حينما جعل الصور أولية سابقة على التجربة•

ولا يفصل سوريو بين « **الصورة** » و « **المادة** » ، بل هو يقرر أن « **الصورة** » كيفية qualité باطنة فى الشيء نفسه ، بحيث يصح أن يقال ان «الصورة» هى «الشيء» نفسه من حيثهو موضوع، لا من حيث هو امتداد محض • وتبعا لذلك فان عالم الجمال يجهل الصورة الفارغة ، كما أنه لا يعترف بالمادة الخالصة ، بل هو يقرر دائما أن المادة لا تنفصل عن الصورة ، وأن العالم يتصف بالملاء والنظام • وليست « الصور » علامات أو رموزا ، بل هى وقائع مليئة ذات حياة مستقلة • والمضمون الأساسى للصورة هو « مضمون صورى » ، بمعنى أن الصورة ليست مجرد رداء خارجي أو ثوب عرضي يتلبس بموضوع غريب عنه ، بل هى بمثابة « شكل » جوهرى يتخذه الشيء ، وهذا الشكل نفسه هو الذى يحدد طبيعة ذلك الشيء أو ماهيته • وليست مهمة علم الجمال سوى دراسة **عالم الصور** ، اعنى تلك الوقائع الموضوعية التى تنكشف للفنان حين يدرك العالم الحسى ، أو حين يخلق بعض الأشياء • ولئن كان فى استطاعة الفنان أن يركب الصور ، دون ان يكون على علم واضح بقوانينها ، كما أن الانسان البدائى قد استطاع أن يشعل النار دون ان يكون على علم بطبيعتها ، ألا أن مهمة عالم الجمال ــ على وجه التحديد ــ انما تنحصر فى تحويل تلك المعرفة التجريبية التى يملكها الفنان المبدع الى علم موضوعى أو معرفة نظرية • وقد يبقى العلم بالصور لا شعوريا لدى الفنان خلال مرحلة الابداع ، ولكن سرعان ما يجيء العلم الاستطيقى فينقل المعرفة الباطنة فى صميم النشاط الفنى الى دائرة الوعى أو الشعور • واذن فان الاستطيقا هى من الفن بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقى المقابل له ، مثلها فى ذلك كمثل علم وظائف الأعضاء من الطب ، أو علوم الهندسة من المساحة ••• الخ • وكما أن الفسيولوجيا أو الهندسة لا تعد بمثابة قواعد معيارية تحدد صناعة الطبيب أو المساح ، فضلا عن أنها لا تهتم مطلقا بدراسة الشروط اللازمة لقيام كل منهما بمهنته ، ولا تعنى بتتبع تاريخ ممارسة كل منهما لتلك المهنة ، فان عالم الجمال أيضا لا ينبغى أن ينصرف الى تحديد القواعد المعيارية للصناعة الفنية ، أو الى دراسة الشروط السيكولوجية أو النفسية للابداع الفنى ••• الخ (1) •

حقا ان علم الجمال يعبر عن وجهة نظر الانسان الى العالم ، ولكن هذا لا يعنى انه علم ذهنى noologique؛ بل هو علم كونى ( أو كسمولوجى ) cosmologique ، ومعنى هذا ان موضوع الاستطيقا ــ كسائر موضوعات العلوم الأخرى ــ هو الكون نفسه ، وان كان لهذا العلم نطاق محدد فى داخل الكون ينصرف الى دراسته ، الا وهو نطاق **الصور** formes الذى لا تهتم العلوم الأخرى بدراسته . ولما كانت المعرفة النوعية الخاصة التى يتطلبها الفن هى معرفة صور الأشياء ، فان علم الجمال انما يتجه بدراسته نحو هذا العالم الحسى الذى يوجه الجهد الفنى • واذا كان عمل الفنان مصبوغا بصبغة خاصة هى تلك النظرة الصورية الى **الشيء** فى جانبه الفردى الخاص ، فان مهمة عالم الجمال هى دراسة الصور فى أنواعها الكلية • فالاستطيقا هى معرفة عقلية منظمة بما فى الكون من مبادىء صورية • وليس على عالم الجمال أن يحلل لنا شخصية الفنان ، أو أن يصف لنا أحوال نشاطه الخلاق ، بل تنحصر كل مهمته فى وضع المعارف الخاصة المتضمنة فى النشاط الفنى تحت أجناس

---

(1) زكريا ابراهيم : « مشكلة الفن » ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٢٨ ــ ٢٩ •

كلية ٠ واذن فان غاية علم الجمال هى الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادىء الصورية الجوهرية الثابتة التى تنتظم وفقا لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم cosmos الذى نعيش فى كنفه(١) .

تلك هى الخطوط العامة لمذهب سوريو فى علم الجمال بوصفه « علم الصور » ٠ وليس من شك عندنا فى أن هذا المفكر الممتاز قد نجح الى حد كبير فى استبعاد مفهوم « القيمة » من تعريفه لعلم الجمال ، فضلا عن أنه قد أدخل لأول مرة فى مضمار الدراسات الجمالية مفهوم « الشىء » ، فأفسح الطريق أمام علماء الجمال لحل بعض المشكلات التقليدية فى الفن، ومن بينها على وجه الخصوص مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة ٠ ولكننا نميل الى الظن بأن سوريو لم يوفق الى الحل الصحيح لمشكلة موضوعية الاستطيقا ، فانه قد أقام نظريته الجمالية بأسرها على أساس فلسفى واضح ، فبقى فى مذهبه اتجاه أفلاطونى صريح ، تجلى بصفة خاصة فى نزعته الواقعية القائلة بأن الماهيات أشياء ٠ ولسنا نفهم كيف يمكن أن تصبح الاستطيقا علما بمعنى الكلمة ، اذا كانت المفاهيم الأساسية التى تقوم عليها ( كمفهوم الصورة أو مفهوم الشىء ) مفاهيم فلسفية صرفة ٠ وحتى حين يحدثنا سوريو عن الفنان بوصفه مبدع أشياء ، فاننا نجده يقرر أن روح الفنان هى الوسيط بين المادة والصورة ، اذ لا بد للواحدة منهما أن تعبر فوق قنطرة الروح حتى تلتقى بالأخرى ٠ ولا ريب أن مثل هذه الأحكام الميتافيزيقية التى تقسم الوجود الى عالمين : عالم المادة ، وعالم الصورة ، لكى تجعل من « الروح » همزة الوصل أو حلقة الاتصال بينهما ، انما هى فى صميمها نظرة ذاتية هيهات أن يقبلها العلم ٠ فنحن هنا بازاء فلسفة جمالية تحاول جاهدة أن تجعل من الظاهرة الجمالية واقعة موضوعية ، ولكنها تنتهى فى خاتمة المطاف الى الخلط بين الفلسفة والفن ، فتقدم لنا مذهبا ميتافيزيقيا فى البناء الاستطيقى للوجود ٠

أما المحاولة الكبرى فى مجال الدراسات الجمالية من أجل جعل الاستطيقا علما موضوعيا ، فهى تلك التى قام بها العلامة ريمون بايير Raymond Bayer ( ١٨٩٨ – ١٩٥٩ ) ٠ وقد فطن بايير الى الصعوبات الكثيرة التى قد تحول دون قيام علم موضوعى للجمال، فقال ان الاستطيقا هى أولا **علم الكيف** science de la qualité فى حين أن العلوم جميعا كمية ، ثم هى ثانية مشوبة بعامل ذاتى subjectif فى حين أن العلوم جميعا موضوعية ، وهى أخيرا ذات طابع **فردى أو جزئى أو خاص** singulier ، فى حين أن كل علم هو بالضرورة علم بالكلى أو العام le général ٠ ولكن هذه الصعوبات جميعا لا تلبث أن تزول اذا عرفنا كيف ندرس « الموضوع الجمالى » بالمنهج الملائم لطبيعة هذا الموضوع النوعى الخاص ٠ واذا كانت الدراسات الجمالية قد لقيت فشلا ذريعا حتى الآن ، فذلك لأن الباحثين قد انتهجوا فى دراسة « الموضوع الجمالى » مناهج غير متكافئة له ، فاتبعوا على التعاقب : المنهج الميتافيزيقى ، فالمنهج السيكو – فيزيقى ، فالمنهج السيكولوجى ، ثم المنهج الاجتماعى، دون أن يفطنوا الى أنه لا بد من أن يصبح لهذا العلم منهج نوعى مستقل خاص تراعى فيه طبيعة « الموضوع الجمالى » نفسه ٠ وهنا يقرر بايير أنه من الضرورى للمنهج الاستطيقى أن يستند الى « واقعية اجرائية » réalisme opératoire لا تهتم الا بمظاهر الفن ، ومبدأ تأثيراته ، ونتيجة اجراءاته ٠ فالمنهج الجمالى لا بد من أن يجىء مكافئا لموضوعه ، والجميل شىء واقعى قد أخذ مكانه تحت الشمس ، أو هو ظاهرة عيانية قد تسجلت فى عالم الواقع ٠ وتبعا لذلك فان بايير لا يسلم بأية استطيقا ذهنية mentale بل هو يريد لعلم الجمال أن يصبح علما قائما على الملاحظة ٠ ولما كان كل شىء مسجلا فى « العمل الفنى » من حيث هو موضوع جمالى ، فليس ما يدعو عالم الجمال الى أن يتخطى التحليل الدقيق الصارم للعمليات opérations والآثار traces ، خصوصا وأن كل ما ليس بمسجل ، عديم الأهمية بالنسبة الى الفن ٠

والواقع ان « **العمل الفنى** » – فيما يقول بايير – انما هو « الموضوع الجمالى » الذى لا بد للعالم الاستطيقى من أن يدرسه بوصفه شيئا محسوسا واضحا ٠ وهنا لا يعتد الا بما يترك أثرا ، فلا يعد أى تعليق فنى استطيقيا اللهم الا اذا كان فى وسعنا أن نلمس من ورائه عملية واقعية من عمليات الفنان ٠ ومعنى هذا أن الفكرة التى لا تترك أثرا trace ليست موجودة على الاطلاق ، اذ أن من شأن كل حركة يقوم بها الفنان أن تتسجل على شكل « تأثير حسى » effet sensible وحسبنا أن ننظر الى أى عمل فنى ، لكى نتحقق من انه لابد من ان نجد فيه أثرا

---

(١) E. Sourian : *"L'Avenir de l'Esthétique"*, *Alcan, 1929, pp. 157-177.*

ساكنا لحركة قد قطعت أو نشاط قد حقق • وهذا « الأثر » هو المظهر الجمالى الأوحد الذى لا بد لعالم الاستطيقا من أن يعمل له ألف حساب • ولنضرب لذلك مثلا فنقول ان فى فن التصوير مسارا سحريا آنيا نلمحه لدى كبار الرسامين ، حيث نشهد انتقالا عجيبا يتم كالسحر ، من الموضوع الى العين ، ثم من العين الى القلم ! ولا يمكن أن يكون ثمة « فن » اللهم الا حين تكون اليد قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكى تخط كلمات ، ام لكى تحدث ايقاعات ، أم لكى تحقق بعض اللمسات ، أم لكى تمزج بعض الألوان •• الخ• وفى كل هذه الحالات لا بد لليد من أن تخلف «أثرا» ، بحيث ان الموضوع الجمالى ليبدو لنا بمثابة ثمرة لفاعلية ، أو نتيجة لعملية ، او أثر لنشاط ما • وهنا يكون المهم هو « الأثر المسجل » أو « العمل المحقق » أو « الموضوع الجمالى » الذى ظهر الى عالم الوجود (١) •

وحينما يمضى قوس الفن السحرى من الاحساس الى اليد ، فهنالك لا بد للجميل من أن يتسجل على شكل « ناتج » un produit يكون مظهرا للانتصار اليدوى او النجاح الصناعى • ومهما امعن دعاة الصوفية والسلبية والتعمية فى الحديث عن الحدس والاشراق والمشاهدة ، فان الموضوع الجمالى لا بد من أن يتحقق على شكل أثر فنى ، لأن « الجميل » لا يوجد الا متحققا réalisé • وحينما يقول باير انه « ليس فى الفن نرجسية » ، فانه يعنى بذلك أن الفنان لا يعرف التأمل السلبى ، وأن احساس الفن لا يعرف الاعياء ، وان نظرة الفن هيهات أن تكل • وعبثا يحاول بعض الفلاسفة أن يخلطوا بين الفن والتأمل الفلسفى ، فان سحر العمل الفنى الذى هو فى صميمه ضربة قاضية على العدم لا بد من أن يجىء فيكذب دعوى مثل هذه الاستطيقا السلبية الخالصة • واذا كان قد راق للبعض أن يمزج الفن بالفلسفة ، فان باير يقرر أن الفن ليس بفلسفة ، أو ربما كان الأدنى الى الصواب أن يقال « انه لو كان للفن مذهب فلسفى ، لما كان شيئا آخر سوى « فلسفة النجاح » • وهكذا نرى أن ما يفسر الفن انما هو تلك « الواقعية الفعالة » التى توجه سائر الأعمال الفنية • وحسبنا أن نلقى نظرة على أى عمل فنى متحقق ، لكى تتبين بوضوح كيف أنه ينطوى فى صميمه على دحض قاطع للمثالية • فليس « الجميل » مثالا يحلق فى سماء المجردات ، بل هو شىء محسوس هيهات أن يوجد **قبل** تلك العمليات الفنية التى يتحقق عن طريقها • ومعنى هذا بعبارة أخرى أن « الجميل » انما يكمن فى صميم تلك العمليات التى يقوم بها الفنان حينما يعمل على تحقيقه • وليس فى وسع عالم الجمال أن يقول شيئا عن العمل الفنى ، شيئا موضوعيا يمس الواقعة الاستطيقية الماثلة امامه ، اللهم الا فى اللحظة التى يلمس فيها عملية من عمليات الفنان أو حركة من حركاته أثناء الفعل • وأما فيما يعدو تلك الملاحظة الدقيقة الصارمة ، فليس على عالم الجمال سوى أن يلزم الصمت ، ما دام كل ما هو غير مرئى انما يدخل فى مجال « الابتكار المحض » • وبينما تحلق « الاستطيقا الذهنية » فى عالم الخيال ، فتترك لنفسها العنان ، وتسترسل فى الحديث عن الالهام العميق والابتكار الخالص والعيان المباشر ، ترفض « الاستطيقا العلمية » أن تضرب فى أعماق اليم بدون مرساة ، وتأبى ان تسترسل فى هذا الحديث الشعرى الذى لا طائل تحته ولا غناء فيه • وهكذا يحبس عالم الجمال نفسه فى « العمل الفنى » الذى يدرسه ، فيبقى معه جنبا الى جنب ، ويظل بازائه وجها لوجه ، وينسى أمام الموضوع الجمالى الذى يريد أن يلمسه عالمه الخاص الملىء بالهواجس والخواطر والأفكار !

أما اذا اعترض البعض على هذا المنهج بحجة انه يفضى فى نهاية المطاف الى القضاء على استطيقا العاطفة أو الوجدان ، فان باير يرد عليهم بقوله اننا نجانب الصواب حتما لو توهمنا أن «فهم» الموضوع الجمالى ، أو ادراك العمل الفنى فى نصاعة عقلية ووضوح بصيرة ، لا ينطوى قط على أى شعور أو احساس أو وجدان • والواقع أن موقف عالم الجمال من موضوعه لهو اشبه ما يكون بموقف العاشق من معشوقته ، فهو يعرف عنها كل شىء : هذا التناسب الخاص فى قسمات وجهها ، وتلك الانحناءة الصغيرة فى ذقنها ، وذلك الخال الموجود على خدها ، وتلك الندبة التائهة فى سحر جيدها •• الخ • وهكذا يقف عالم الجمال أمام موضوعه وجها لوجه : يتأمله ، ويدرسه ، ويسائله ، ويستطلعه ، ويستمتع بحضرته ، ويستشعر فى القرب منه دوارا ناصعا vertige lucide هو الوضوح بعينه ! فليس من شأن عالم الجمال أن يستعيض عن « العمل الفنى » بأطيافه أو أشباحه أو خيالاته ، بل لا بد له من أن يستبقيه هو وحده ، لكى يراه وجها لوجه • واذا كان ريمون باير قد حمل بشدة على

(١) *Raymond Bayer : "Essais sur la Méthode en Esthétique", Paris, Flammarion, 1953, pp. 141-142.*

كل « استطيقا ذهنية » ، فذلك لأنه قد وجد فيها ملاحة بدون قارب ولا شراع ، وكأن عالم الفن محيط مظلم لا قرار له ولا قاع ! وأما اذا عرفنا أن ثمة قرارا يمكن أن نلمسه ، فهنالك لا بد لعلم الجمال من أن يستحيل الى دراسة موضوعية تقوم على الالمام بتفاصيل العمل الفنى ، والوقوف على طبيعته من خلال فرديته، وسبر غوره بالاهتداء الى دقائق شخصيته ٠

وليس من شك فى أنه حينما يحسن المرء النظر ، فان كل شىء لا بد من أن يبدو له بمثابة « علاقة » أو « أمارة » أو « قرينة » indice ٠ وهنا يتحقق عالم الجمال من أن كل « عمل فنى » انما هو حدث له ماضيه ومستقبله ، فيقوم باستقراء حقيقى يعيد فيه تركيب هذا العمل ، لكى لا يلبث أن يتمكن ايضا من التكهن بمستقبل هذا العمل تكهنا علميا صحيحا ٠ وحين يصبح فى وسع عالم الجمال أن يرى فى كل نقطة ، بل فى كل حركة ، حقيقة ذلك الموضوع وواقعيته بوصفه « شيئا » ، فهنالك قد يتوصل الى معرفة النظام الجمالى أو « النسق الاستطيقى » الذى يكمن من وراء شتى أحوال ذلك العمل الفنى ٠ ومعنى هذا أن مهمة عالم الجمال انما تنحصر فى مطاردة « الفكرة » واقتفاء أثرها ، ولكن بالانتقال من علامة الى علامة ، والتدرج من أمارة الى أمارة ٠ وما دام الفن يقتضى بالضرورة أن تجىء الفكرة فتتسجل ، أو تتمثل على شكل موضوع ثابت لا سبيل الى محوه ، فلا بد للعين من أن تتابع الآثار المسجلة ، بدلا من التحليق وراء الأفكار الضالة الشاردة ! والعين الخبيرة الفاحصة انما هى تلك التى تستشف من خلال لغة « اليد » أفكار « الذهن » ، فتتدرب عن هذا الطريق على قراءة تلك اللغة النوعية الخاصة التى تنطق بها « تأثيرات » الموضوع الجمالى(١) ٠

حقا ان البعض قد يظن أنه ليس فى « الموضوع الجمالى » سوى ما تنسبه اليه العين ، وما يخلعه عليه الخيال ، وما تضفيه عليه الذات ، ولكن مهمة عالم الجمال – فيما يرى ريمون بايير – ان يبين لنا كيف أن « الذات » ليست هى كل شىء فى « الحكم الجمالى » ، وكيف أن ثمة شيئا يظل خارجا عن الذات ، ألا وهو ما فى الموضوع الجمالى نفسه من توازن فى صميم « بنائه الاستطيقى » ، وهذا الشىء هو على وجه التحديد العامل الفيصل الذى يظل الحكم الجمالى مشروطا به دائما أبدا ٠ واذن فان كل عمل فنى انما يحمل فى ذاته نسقا خاصا من الضرورات ، تشع من خلالها كيفيته الجمالية الخاصة ٠ وقد نتوهم أن ثمة قوى غريبة فى النفس ، أو مناطق مظلمة فى أعماق الذات ، هى التى تحدد الصبغة الجمالية الخاصة بشتى حالاتنا النفسية ، ولكن الحقيقة أن ما يحددها انما هو « الشىء » المتأمل نفسه ، بوصفه حاويا فى صميم ذاتيته لقانونه الخاص الذى يتكفل بتفسير شتى مظاهره aspects (١)

اننا لا ننكر – بطبيعة الحال – أنه من الأهمية بمكان أن نصل الى فهم موقف الذات من الموضوع الجمالى ، وادراك العوامل المؤثرة على أحكامها الجمالية ، ومعرفة مقومات متعتها الفنية الخاصة ، ولكن من المؤكد أن وقوفنا على طبيعة « البناء الاستطيقى » structure esthétique المكون لصميم الموضوع ، هو وحده الذى يعيننا على التوصل الى فهم الحكم بوصفه نتيجة صادرة عنه متوقفة عليه ٠ ومن هنا فقد لا نجانب الصواب اذا قلنا ان كل حكم من أحكامنا الجزئية على الموضوع لا يخرج عن كونه نظرة خاصة الى البناء الكلى للعمل الفنى ، ومعنى هذا أن « الموضوع الجمالى » هو الصخرة الراسخة التى تجىء شتى أحكامنا الجمالية فترتطم بها ، كما لو كانت موجات متلاحقة يرسلها المحيط الهائج الى الشط فترتطم بصخوره الناتئة ٠ فالموضوع الجمالى هو الحد المشترك لسائر الأحكام الممكنة التى قد نصدرها بشأنه : لأنه لا بد لتفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية ونظراتنا الخاصة من أن تنتظم حول العمل الفنى ، كما لو كانت طلقات متلاحقة تحاول أن تصيب الهدف ، فتضيق الخناق عليه ، دون أن تنجح تماما فى اختراقه والنفاذ الى صميمه ٠ ونحن فى العادة « متحيزون » فى أحكامنا الجمالية ، لمجرد أننا « جزئيون » لا نكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالى بتمامه ٠ ولكن ما يعين ادراكنا ويتحكم فيه انما هو « المدرك » نفسه ٠ فليس الحكم سرا غامضا مغلفا بالأعاجيب ، وانما هو مجرد « عيان » vision نحاول فيه أن نلم بأطراف الموضوع ٠ واذا

---

(١) Y.R. Bayer : *"Traité d'Esthétique", Paris, Colin. 1956,*
وانظر أيضا كتابنا « مشكلة الفن » ، الفصل الثامن ، ص ٢٦٨ – ٢٧١ ٠

(١) *cf. R. Bayer : "Esthétique de la Grâce", Paris, Alcan, 1934, Vol. II.pp. 327-328 & pp. 437-441.*

كانت أحكامنا كثيرا ما تجيء نسبية ، فذلك لأن عملية « التأمل » تضطرنا الى اعادة تركيب العمل الفنى • هذا الى أن ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل أحكامنا بالضرورة نسبية متغيرة ، لعل من أهمها اختلاف حظنا من التخصص ، وتنوع درجات الارهاف فى حواسنا ، وتعدد حالاتنا التاريخية والنفسية ، فضلا عن شتى عوامل التفضيل الشخصى ، وما اصطلحنا على تسميته باسم « قابلية النفاذ » perméabilité فى المجال الاستطيقى •

وحسبنا أن نرجع الى التجربة لكى نتحقق من أن للتربية والدربة أثرا واضحا على قدرة الفرد الخاصة على اصدار أحكام جمالية ، بدليل أن الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لا بد من أن يصقل ذوق الفرد ، ويربى احساسه الجمالى ، ويرقق شعوره الفنى • وهكذا قد تعمل التربية الفنية عملها فى نفس الفرد ، فتجعله يدرك أن هناك « حكما جماليا » صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بازاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفنى بكل دقة ووضوح وأمانة • واذا كان الفن لا يحيا الا على التخصص ، بل اذا كان الفن ( بمعنى ما من المعانى ) هو عالم المتخصص، فليس بدعا أن تكون مهمة التربية الفنية بصفة خاصة ( والثقافة الجمالية بصفة عامة ) هى العمل على تعويدنا كيف نرى « العمل الفنى » • ولنضرب لذلك مثلا فنقول : هب أننا استمعنا الى سيمفونية فى احدى صالات العزف الموسيقى ، فمن منا سيكون أقدر على تذوق مثل هذا العمل الفنى ؟ أهو الرجل العامى الذى لا عهد له بسماع هذا النوع من التأليف الموسيقى ، أم هو الرجل المتخصص الذى تزود بثقافة موسيقية واسعة ؟ أفلا يصح اذن أن نقول مع بايير ان « العمل الفنى » هو هذا الذى ننحو اليه ونتجه نحوه حينما نمضى لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ، أو حينما نعكف على قراءة الأوديسة مرة بعد أخرى ؟ وماذا عسى أن تكون جدوى هذا العود المستمر الى « العمل الفنى » ، ان لم نكن نشعر بأن ثمة جوانب أخرى جديدة منه تنكشف لنا كل مرة ، وكأننا ندرك أن علينا ان نكون نظرة مشروعة عن سائر الشروط التكنيكية والابداعية التى أحاطت بنشأته ؟ (١) •

حقا لقد وقع فى ظن البعض أن الحكم الجمالى هو مجرد تقدير تعسفى صرف أو تقويم اعتباطى محض ، ولكن عالم الجمال يعلم حق العلم أن هذا الحكم انما هو حكم موضوعى يخضع لعلة شرعية الا وهى العمل الفنى نفسه • وحينما نتتبع قصة العمل الفنى محاولين الالمام بكل تفاصيلها ، والوقوف على شتى أطرافها ، فهنالك قد يصبح فى وسعنا أن نتوصل الى ذلك « الحكم المطابق » jugement conforme أو الحكم الصحيح الذى يصدق على الموضوع بتمامه • وهكذا يقرر بايير أن من شأن «الموضوع الجمالى» ان يوجه هو نفسه كل من يتصدى للحكم عليه ، بشرط ان يكون رائده العودة الى الموضوع من أجل تصحيح حكمه عليه • ويمضى هذا العالم الجمالى فى تأكيد عنصر الموضوعية فى الحكم الاستطيقى فيقول بصريح العبارة : « ان حكمى لا يحكم على العمل الفنى بقدر ما يحكم على أنا ذاتى ( ١ ) يعنى بذلك ان أحكامنا الجمالية انما تكشف عما فى أنظارنا من هوى وتعسف وتحزب وتعصب وقصر نظر وسوء فهم •• الخ • ولكننا حينما ننجح فى أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما فى نظراتنا الجزئية الخاصة من تعسف وتهوز واندفاع، فهنالك قد يصبح فى وسعنا أن نكون عن الموضوع حكما جماليا صحيحا يجيء مطابقا له بحق • وهكذا يخلص بايير الى القول بأن فهمنا للعمل الفنى انما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وقمع ذاتيتنا ، من أجل الانصات الى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو ، لا من وجهة نظرنا نحن ! ولعل هذا ما عناه أحد تلاميذ بايير المتازين ( ألا وهو ميكل دوفرن ) حينما كتب يقول : « ان اتصاف المرء بالذوق انما يعنى أنه قد استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق ، أعنى أنه قد استطاع أن يحيل الجزئى الى كلى (٢) . ومعنى هذا ان الذوق «Le Goût» هو تخلص من العناصر الجزئية والعوامل الخاصة ، من أجل التسامى نحو ذلك المستوى الجمالى الذى يستطيع المرء عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو بشرى •

ولو اننا نظرنا الآن الى المحاولة الجادة التى قام بها ريمون بايير من أجل اقامة علم الجمال على اسس

---

(١) R. Bayer : "Essais sur le Méthode en Esthétique", pp. 190-191. Ibid., p. 191.

(١) Ibid., p. 191. ( وانظر أيضا « مشكلة الفن » للكاتب ، مصر ، ١٩٥٩ ، ص ٢٦٧ ) •

(٢) M. Dufrenne : "Phéoménologie de l'Expérience Esthétique", Paris, P.U.F., 1953, vol. I., p. 100.

علمية موضوعية ، لألفينا أن هذا المفكر الممتاز قد شاء أن يمضى فى تحليله العلمى الى قلب الموضوع الجمالى ، لكى يكشف لنا عما فيه من ضروب توازن تتكفل بتفسير شتى مقولاته ، ما دام الموضوع قانونا لنفسه. ومن هنا فقد ضرب بايير صفحا عن «الذات» التى تترجم عن نفسها من خلال الموضوع ، مقتصرا على النظر الى عالم العمل الفنى بوصفه وحده « الظاهرة الجمالية » التى يمكن وصفها وتحليلها ونقدها . وكما أننا نتعرف على الانسان من خلال أفعاله وحركاته ، لا من خلال نياته ومقاصده ، فنحن كذلك نتعرف على الظاهرة الجمالية من خلال مظاهرها وآثارها ، لا من خلال هواجس صاحبها وعواطفه . وتبعا لذلك فقد حرص بايير على دراسة الجانب الكونى ( أو الكسمولوجى ) من المقولات الجمالية ، بينما أغفل تماما كل مظهر وجودى لهذه المقولات . وهكذا ظن بايير أنه يصف لنا « عالم العمل الفنى » ، فى حين أن كل ما قدمه لنا لم يكد يتجاوز تحديد بنائه الموضوعى فقط . ولسنا نزعم أن لا أهمية لمثل هذه الدراسة الجمالية التى تكشف لنا عن البناء الموضوعى للعمل الفنى ، بل كل ما نود أن نقرره هو أن هذه الدراسة النقدية التى تنصب على بناء الموضوع الجمالى لا توصلنا الى فهم طبيعة « الخبرة الجمالية » بوصفها تجربة مباشرة يعيشها الوجدان . ومن هنا فاننا نميل الى التمييز بين « المقولات البنائية » catégories structurales و « المقولات الوجدانية » catégories affectives لأن الأولى منها باطنة تماما فى صميم الموضوع ، فى حين أن الثانية تشير الى كيفيات أولية تفترض مشاركة خاصة من جانب الذات . ومعنى هذا أن قراءة التعبير الفنى تستلزم من جانب الذات نوعا من المعرفة الخاصة التى تسمح لها بالتعرف على حقيقة ما تستشعره. ولولا هذه الحصيلة الأولية السابقة ، لبقى العمل الفنى مجرد موضوع خارجى ، ولبقيت الذات كالغريب الذى يضرب فى أرض مجهولة دون أن يلقى أى توجيه ! (١)

والواقع أن « الموضوع » موجود من أجل «الذات» : فليس فى وسعنا أن نحصر العمل الفنى فى أبعاد « الموضوعية البحتة » التى تجعل منه موضوعا غفلا لا يخص أحدا ولا يوجد من أجل أحد ! وحسبنا أن نفهم طبيعة الادراك الجمالى على حقيقتها ، لكى ندرك أن فى الموضوع الجمالى شيئا لا يمكن أن يعرف الا بنوع من التعاطف أو المشاركة الوجدانية ، أعنى حينما تجىء الذات فتتفتح له وتقبل عليه . واذا كان للموضوع الجمالى شحناته الوجدانية ودلالاته التعبيرية ، فاننا لا نستطيع أن نجعل منه مجرد موضوع شيئى نصفه من الخارج ونقتصر على تحليل مقولاته البنائية ، بل لا بد لنا من أن نعده « ذاتا » أو « شبه ذات » quasi-sujet ، فنحاول النفاذ الى كيفياته الوجدانية والوقوف على كيانه الروحى . حقا ان أنصار الموضوعية البحتة قد يأخذون علينا هذا الاهتمام الفلسفى بفهم الموضوع الجمالى بدلا من الاقتصار على تفسيره ، ولكن طبيعة الموضوع الجمالى نفسها هى التى تضطرنا الى العمل على « **فهمه** » بوصفه ظاهرة بشرية ، بدلا من التوقف عند تحليله بوصفه واقعة مادية بحتة .

والحق أن ريمون بايير حينما يدعونا الى التوقف عند « الموضوع » لدراسة بنائه الجمالى ، فانه انما يريدنا على أن نفصل العمل الفنى عن ذواتنا ، لكى نخضعه لامتحان نقدى أو فحص تحليلى : وهكذا يدرس عالم الجمال العمل الفنى ، لكى يرى على أى نحو قد صنع ، أو لكى يحاول العمل على اكتشاف أسرار صناعته . ولا شك أن مثل هذه الدراسة لا تنصب على العمل الفنى من حيث هو « موضوع جمالى » ، بل من حيث هو « شىء مصنوع » علينا ان نحاول اعادة تركيبه أو تعقب خطوات صنعه . واذن فان الباحث هنا انما ينفصل — بمعنى ما من المعانى — عن العمل الفنى نفسه ، لكى يستعيض عن ادراك الكل ensemble بضرب من الادراك التحليلى . ونحن لا ننكر بطبيعة الحال أهمية مثل هذه الدراسة النقدية، ولكننا نميل الى الظن بأن المهم فى علم الجمال ليس هو تحليل العمل الفنى أو تجزئته أو نقده أو الكشف عن طبيعة بنائه ، بل المهم هو النفاذ الى صميم تعبيره الباطنى ، وادراك ما فيه من عمق profondeur . ولئن كان البعض ما زال يصر على تشبيه العمل الفنى بالموضوع أو الشىء ، وكأنما يمكننا أن ندور حوله ونحيط به من جميع الجهات كما ندور حول الشىء ونضيق عليه الخناق ، الا أن عمق العمل الفنى ليحول بيننا وبين استيعابه بأكمله منذ اللحظة الأولى ، لأن مثله كمثل الوعى الذى لا سبيل لنا الى بلوغ قراره . ومن هنا فقد ذهب بعض علماء الجمال الى أن من

---

(١) *cf. M. Dufrenne : "Phéoménologie de l'Expérience Esthétique", t. II., P.U.F., 1953 pp. 554-545.*

طبيعة العمل الفنى أنه يضطرنا الى أن نغير ما بأنفسنا حتى نستطيع أن ندركه : اذ أنه يدعونا الى أن « نعمق » ذواتنا حتى نفهم ما ينطوى عليه من عمق.

وربما كان من بعض عيوب النزعة الموضوعية المتطرفة فى علم الجمال أنها تجعل من « الموضوع الجمالى » أمرا مطلقا يفرض كل شروطه على الذات المدركة ، ما دام هو الذى يوجه الحكم الجمالى وهو الذى يصحح من اتجاهه . ولعل هذا ما عناه بايير حينما قال : « ان الحكم ليس سترا ، بل هو مجرد عيان أو رؤية vision » . ولكن أصحاب هذا الاتجاه يتناسون أن الذات لا تقف فى الادراك الجمالى موقفا سلبيا محضا ، بل هى تواجه الموضوع الجمالى بمجموع خبراتها الفنية السابقة ، او بما لديها من حصيلة جمالية متجمعة . فليس من الممكن أن يصبح الموضوع الجمالى فى متناولى تماما ، اللهم الا اذا عملت على مواجهته بكل ما لدى من خبرات فنية وتراث جمالى سابق . وأنا حين اتأمل العمل الفنى تأملا حقيقيا ، فان ماضى لا بد من أن يكون باطننا فى حاضرى ، حتى يتسنى لى أن أدركه بكل ما فيه من عمق . ولهذا فان المرء لا يستطيع أن يكون « حاضرا » حضورا حقيقيا أمام عالم شكسبير أو بلزاك ، اللهم الا اذا كان قد « عاش » بالفعل ، أعنى اذا كان قد عانى فى الحياة من الخبرات ما يسمح له بفهم تجربة شكسبير أو تجربة بلزاك . حقا ان التأمل الفنى لا يضطرنى الى الاسترسال فى أحلامى أو الانقياد لهواجسى من أجل فهم « الموضوع الجمالى » الماثل أمامى ، ولكنه يضطرنى على الأقل الى أن اقرأ تعبيرا جماليا هيهات أن ينكشف لى ما لم أكن مزودا بقدرة فنية خاصة على الاستجابة للموضوعات الجمالية . « فليس العمل الفنى مجرد موضوع صلب منظم متباعد distant ، بل هو أيضا موضوع مؤثر متودد مفعم بشحنات وجدانية » . ولو أننى اقتصرت على النظر اليه بوصفه حقيقة موضوعية جامدة ، لفاتنى ادراك تعبيره الفنى بوصفه حقيقة ذاتية حية .. ومن هنا فقد لا نجانب الصواب اذا قلنا ان موضوعية العمل الفنى هى موضوعية « تعبير انسانى » يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة . وليست « حقيقة » العمل الفنى سوى كونه أداة فعالة تقتادنا الى الواقع عن طريق بعض المقولات الواجدانية : catégories affectives

* * *

... وهكذا نخلص الى القول بأن علم الجمال انما هو تلك الدراسة الوصفية التى تنصب على « العمل الفنى » بوصفه ظاهرة بشرية . فليس الموضوع الجمالى نقطة انطلاق نشرع عندها فى تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع ، وانما هو بالأحرى نقطة انطلاق « لعملية وجدانية نقرأ فيها تعبيرا انسانيا عن الواقع . وليس « التعبير » سوى الدعامة الحقيقية التى يرتكز عليها كل « وصال » يمكن أن يتحقق بين الذوات البشرية .



# موطني عيناك

## للشاعر كمال نشأت

رفَّ من عَيْنَيكِ دفءُ وهنَا ... واستراحا بفؤادي زمَنَا

نـوّرا حتى ترانيمي التي ... أكل الشجو بقاياها هُنا

هوَّمـا فيه دُنى مسحورة ... تَخِذتْ قلبَ المُعنىَّ سكَنا

ياسماءً طرَّزتْ آفاقَهـا ... بالنُّجيماتِ العَرايا مَوْهِنا

وَشْوَشَتْ فى ظِلكِ الساجي هَوَى ... صدحةُ العصفور وردَ المُنحنى

وانتشى الكونُ حنانا عندما ... نوَّح الموالُ يحكى حُبَّنا

فتَّح البرعمُ عَينًا طفلةً ... ورمى الغصنُ جناه سوسنا

ووكورُ الطيرِ أضحتْ يقظةً ... تمنحُ الأفراخَ يوما مُحْسِنا

فتناجتْ زَقزقاتُ هشةُ ... ضحِكتْ فيها دُميعاتُ السَنا

موطني عينـاكِ يامَنْ أشتكي ... كُلَ يوم لهواها المَوْطِنا

جُمّعتْ فيه تَـواريخُ الهوى ... وحكاياتُ صِبـانا والمُنَى

والصَّبَاباتُ القديماتُ الشجي ... والجِراحاتُ الجديداتُ الضَنى

قد بذَرنا العمرَ فى أظلاله ... روضةً تزهو وفجرا مُعلنـا

حَسْبُنَا عِندَ نهاياتِ الهوى ... أن نرى السفحَ مُضيئا خلْفَنا

# حديث الفردوس الموعود

# -٢-

بقلم : الدكتور حسين مؤنس

# المكان والزمان ..

الزائر المتعجل الذى تضعه الطائرة فى مطار مدريد وأمامه ثلاثة أيام يزور خلالها الأندلس ثم يعود الى الطائرة لتمضى به الى بلد آخر ، يستطيع ـ مطمئنا ـ أن يريح نفسه والأندلس من هذا العناء ..

يستطيع ان يأخذ كتابا مصورا يتصفحه وهو مطمئن فى كرسيه ويقول : لقد رأيت الأندلس ! وهو صادق ، فانه لو خطف رجله ومضى كالطائر من بلد لبلد فلن يرى أكثر مما يراه فى الصور .

والزائر المتمهل بعض الشيء ، الذى يستقل السيارة من مدريد ، ثم يغلق عينيه فلا يفتحهما الا تحت سقف جامع قرطبة ، ثم يمضى يتعجب ويتأسف، ثم يغلقهما ليفتحهما ثانية أمام الحمراء فيعيد التعجب والتأسف .. يستطيع ايضا ان يوفر على نفسه هذا العناء ، دون أن يحرم نفسه متعة التعجب والتأسف ، وهو مقيم مكانه لا يبرحه .

لأن الأندلس ليس آثارا . انه ليس جامع قرطبة وقصر اشبيلية ومنارة الخيرالدا وحمراء غرناطة . انه كائن لا يزال حيا ، لا زال يتنفس . انه أرض الأندلس ، وشجره ، وجباله ، وصخوره ، ووديانه ، وبلدانه .

انه كائن حى كامل ، لابد أن تراه كاملا لتعرف من هو ..

وهذه الآثار الباقية هى شىء من الزينة التى كان يتحلى بها ، أو بعض الملابس التى كان يرتديها .. والزينة والملابس قد تدل على جانب من الرجل ، ولكنها ليست الرجل ..

وهل تستطيع ـ مثلا ـ أن تقول انك تعرف مصطفى كامل اذا زرت غرفة تضم المكتب الذى كان يكتب عليه والقلم الذى كتب به ، والساعة التى كان ينظر فيها ؟..

لكى تعرف الرجل ينبغى أن تقرأ حياته وكتاباته، ينبغى أن تعيش معه ..

والأسبان أنفسهم يقولون: a todo senor todo honor ( لكل سيد حقه من التكريم ) .

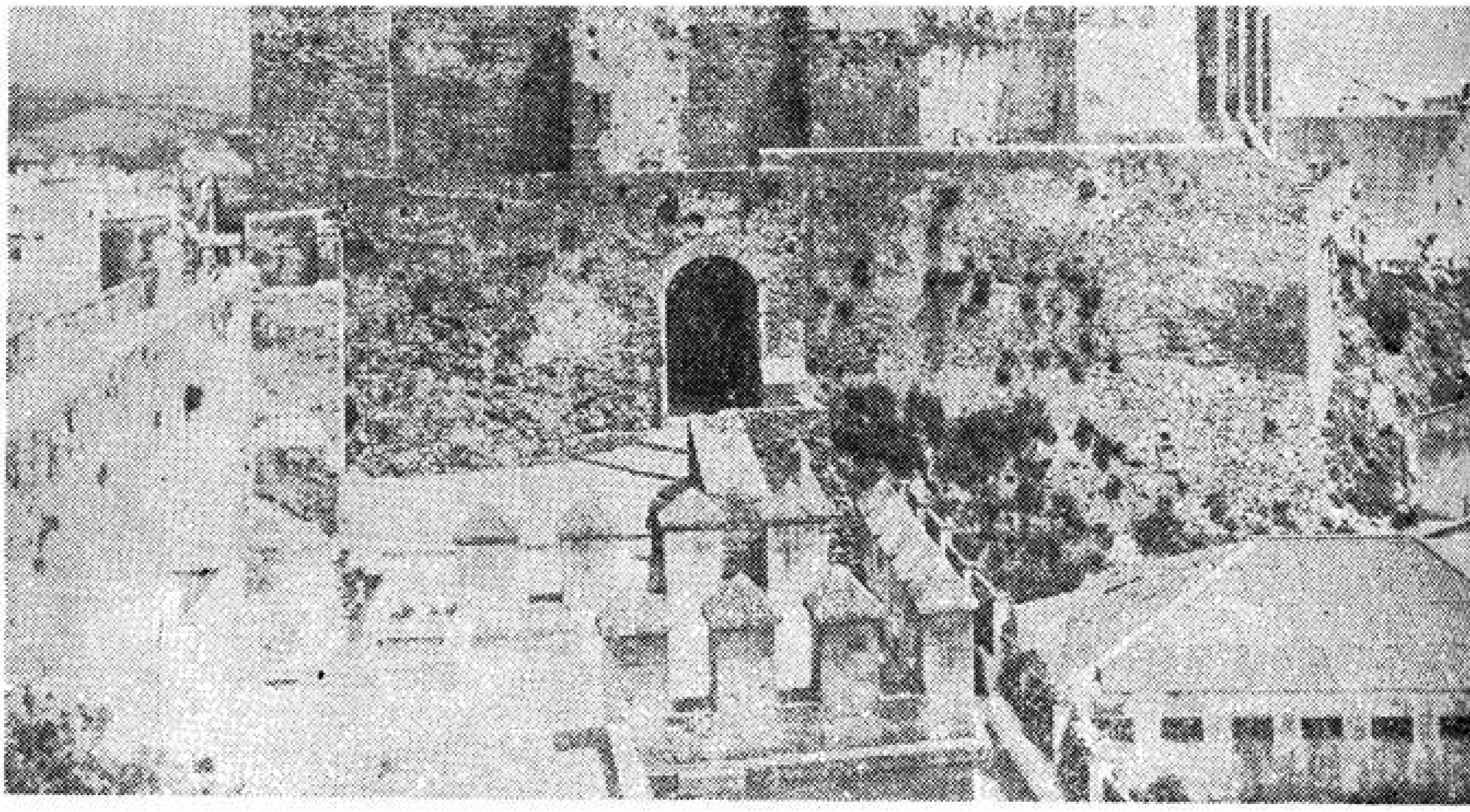
والأندلس سيد عظيم ، وحقه علينا عظيم . وأقل حقوق هذا السيد علينا أن نمنحه من وقتنا ـ اذا شئنا زيارته ـ ماهو جدير به ، وألا ننصرف عنه الا اذا أذن لنا ، أو أذنت لنا قلوبنا . وما أظن أنها تأذن الا على رغمها ، فان الأندلس حبيب ،حبيب غادرناه منذ زمن طويل ، واللقاء بيننا وبينه لقاء مسعد تستريح اليه القلوب .

* * *

وقبل أن يمضى بنا الحديث نحب أن نحدد المراد بالأندلس .

يطلق لفظ الأندلس اليوم على الجزء الجنوبى من اسبانيا ، ويقع جنوبى نهر الوادى الكبير ، وهو يضم سبع مديريات ، هى : قرطبة واشبيلية وقادش وجيان ( خاين ) وغرناطة ومالقة وولبة ( أويلبا ) .

هذه المديريات السبع تسمى اليوم أندالوثيا ، فاذا قيل اليوم ان فلانا أندلسى كان المراد أنه من احدى هذه المديريات ، واذا قيل ان هذه القطعة الموسيقية أندلسية كان المقصود أنها من الجنوب ، تحمل روحه وطابعه فى اللحن والأداء .



مدينة جزيرة طريف التى تسمى اليوم « طريفة » .. لازال الحصن العربى قائما هناك كما خلفناه

أما العرب فكانوا يطلقون لفظ الأندلس على ماشمله سلطانهم من شبه الجزيرة · ولم يشمل هذا السلطان شبه الجزيرة كله دائما ، وانما مر بموجات متعاقبة من المد والانحسار ·

ففى دفعة الفتح الأولى ( ٧١٠ ـ ٧١٥ ) شمل الأندلس شبه الجزيرة كله ، من جبل طارق فى الجنوب الى جبال البرت الفاصلة بين فرنسا واسبانيا ( وهى التى تعرف اليوم باسم البرانس) والى الساحل الشمالى لشبه الجزيرة المطل على خليج بسكاية ، وهو المعروف بساحل كنتبرية ، وكان العرب يسمونه بحائط افرنجة ··

وقد قام بهذا الفتح ثلاثة من أبطال الفتوح الاسلامية الكبرى ، هم : طارق بن زياد وموسى ابن نصير وابنه عبد العزيز بن موسى ·

وأعقب هذه الاندفاعة الأولى عصر قصير امتد أربعين سنة ( ٧١٥ ـ ٧٥٥ ) كان الأندلس خلاله ولاية تابعة لمركز الخلافة الأموية فى دمشق ، وقد انحسر ملك العرب خلاله بعض الشىء ، فخرج عنه الركن الشمالى الغربى المعروف بجليقية ( جاليثيا ) وكل الأراضى الواقعة بين ساحل كنتبرية ونهر دويره حتى الطرف الغربى من جبال البرت ·

وفى هذا الجزء الذى ضاع نشأت امارات نصرانية هى أشتريس ( أشتورياس ) التى عرفت فيما بعد بمملكة ليون ، وأمارة نبرة ( نافار ) وامارات أخرى صغيرة كثيرة فى منطقة جبال البرت ·

أى أن حدود الأندلس امتدت من الجنوب الى نهر دويره ، وظلت فى ناحية الشرق شاملة لحوض نهر ابره كله حتى جبال البرت ، وهذه الناحية الشمالية الشرقية عرفت فى مجموعها باقليم الثغر الأعلى ، وكان يضم أربع كور ( أى مديريات ) هى : سرقسطة ( ثاراجوثا )ولاردة ( ليريدا ) ووشقة ( أويسكا ) وطرطوشة ( ترتوزا )·

ويستثنى من ذلك الطرف الشمالى الشرقى من اقليم برشلونة ، ويسمى قطلونية ( كاتالونيا ) فقد شمله سلطان مملكة الفرنجة فى فرنسا · هناك أنشأ ملوكها ولاية ثغرية ( ولاية حدود ) عرفت باسم الثغر الأسبانى ( ماركا هيسبانيكا ) ولم يخضع اقليم قطلونية للعرب الا خلال فترات قصيرة ·

ثم أقبل الى الأندلس عبد الرحمن بن معاوية المعروف بالداخل ( أى الذى دخل الأندلس ) وأنشأ الامارة الأموية القرطبية سنة ٧٥٥ ، وثبت دعائم السلطان العربى فىهذه الحدود التى ذكرناها ·

وخلف عبد الرحمن سبعة أمراء من خيرة من عرف العرب المسلمون من حكام كفاية وحزما وعدلا واحساسا بمسئولية الحكم ومطالب العمران ،واليك أسماءهم وسنوات حكمهم بمافيهم عبد الرحمن :

عبد الرحمن بن معاوية بن هشام ( الداخل )
٧٥٥ – ٧٨٨م

هشام بن عبد الرحمن المعروف بهشام الرضى
٧٨٨ – ٧٩٦

الحكم بن هشام ، المعروف بالربضى ٧٩٦ـ٨٢١

عبد الرحمن بن الحكم المعروف بالأوسط
٨٢١ – ٨٥٢

محمد بن عبد الرحمن ٨٥٢ – ٨٨٦

المنذر بن محمد ٨٨٦ – ٨٨٨

عبد الله بن محمد ٨٨٨ – ٩١٢

ثم تولى عبد الرحمن المعروف بالناصر ، وهو حفيد عبد الله ، وهو دون شك أعظم من عرف الجناح الغربى للعالم الاسلامى من حكام ، وهو الذى ثبت أركان الأندلس الاسلامى ورفع مناره فى الدنيا ، حتى أصبحت قرطبة فى أيامه درة العالم المتمدن حضارة وقوة ونظاما .

حكم عبد الرحمن الناصر خمسين سنة هجرية ( تسعا وأربعين ميلادية ) أنفق نصفها الأول فى تمهيد الملك وتدعيم قواعد السلطان واعلاء شأن العروبة والاسلام فىالأندلس ، حتى اذا بلغ من ذلك ما يريد رأى أن اسم الامارة لم يعد يناسب مابلغته دولته من عظمة وجلال ، فاتخذ لقب الخليفة فى سنة ٩٢٩ وتسمى بالناصر لدين الله . ومن ذلك الحين أصبح الأندلس خلافة اسلامية لا مجرد امارة ، وأصبح العالم الاسلامى مقسما بين ثلاث خلافات : العباسية ، والفاطمية ، والأموية الأندلسية .

وتعتبر الفترة من ٩٢٩ الى مارس ١٠٠٩ العصر الذهبى للأندلس : بلغت حضارته فيها أوجها ، واستقرت قواعد الحكم فيما دان للخلافة الأموية من أرض شبه الجزيرة استقرارا كاملا ، ودانت الممالك والامارات النصرانية فى الشمال بالطاعة لخليفة قرطبة ، ووفد ملوكها وأمراؤها على قرطبة يخطبون ود الخليفة العظيم ، وطار ذكر قرطبة وحضارتها فى نواحى أوروبا كلها ..

وخلفاء هذا العصر الذهبى هم :

عبد الرحمن بن محمد بن عبد الله ، الناصرلدين‌الله ٩١٢ – ٩٦١

الحكم بن عبد الرحمن المعروف بالمستنصر ٩٦١ – ٩٧٦

هشام بن الحكم المعروف بالمؤيد ٩٧٦ – ١٠٠٨

وكان هشام هذا عندما تولى الأمر غلاما صغيرا ، فتولى الأمر باسمه ومن دونه‌رجال الدولة ، واستطاع واحد منهم هو محمد بن أبى عامر أن يقبض على زمام الملك بيد من حديد ، وأن يجعل من‌نفسه‌الحاكم الفعلى فى بلاد الخلافة . وقد تلقب بالمنصور ، وكان عبقريا من عباقرة السياسة والحرب وشعلة من النشاط والعمل ، وقد استطاع أن يوسع رقعة الاسلام فى الأندلس ، فتخطت نهر دويره وارتفعت حتى نهر آخر صغير الى شماله يسمى نهر المنيو وضمت جزءا كبيرا من امارة نبرة .

وخلف المنصور فى مركزه وعمله ابنان من أبنائه ، ظلت حدود الأندلس فى عهدهما كما كانت فى عهد أبيهما ، وهما المظفر عبد الملك بن محمد بن أبى عامر ثم أخوه عبد الرحمن .

وقد ثار الأندلسيون على هذا الأخير ، وبدأت فتنة أهلية مخربة ، تعاقب على عرش الخلافة فى أثنائها عدد من الخلفاء ، من بنى أمية أولا ثم من أسرة تعرف ببنى حمود ، ثم عادت الى بنى أمية مرة أخرى ، ولم يستقر لها قرار بعد ذلك . حتى اذا تولى آخر بنى أمية الأندلسيين – ويسمى هشام المعتد – كان أهل قرطبة قد سئموا هذه الفوضى ، فاجتمع رؤساؤها وقرروا الغاء الخلافة الأموية سنة ١٠٣١ م .

وهذه هى نهاية الخلافة الأموية فى الأندلس .

وتقسمت بلادها امارات ، تولى الأمر فى كل منها مستبد بالأمر ، حتى أصبحت كأنها ممالك متعادية ، وبدأ فى تاريخ الأندلس مايعرف بعصر ملوك الطوائف .

وفى أثناء النزاع على كرسى الخلافة انتهز ملوك النصارى فى الشمال الفرصة ، ووسع كل منهم سلطانه قدر ما استطاع على حساب المسلمين ، فانحدرت حدود الأندلس الى نهر تاجه ، فيما عدا الناحية الشرقية اذ ظلت حدود الأندلس هناك فى حوض نهر ابره .

أى أن الأندلس لم يعد يشمل الا نصف شبه الجزيرة .

وفى سنة ١٠٨٥ تمكن ألفونسو السادس ملك قشتالة وليون من الاستيلاء على واحدة من أكبر ممالك الطوائف وهى طليطلة ، وامتدت حدود مملكته بهذه الضربة حتى وصلت نهر آنة أو وادى آنة ..

ومن ذلك التاريخ لم يعد الأندلس يشمل الا ثلث الجزيرة ، وأقبل ألفونسو السادس وغيره من‌ملوك اسبانيا النصرانية يهددون هذا الثلث .

وأمام الخطر المحيق استنصر الأندلسيون بأبناء عمومتهم أهل المغرب ، وكانت دولة المرابطين قد قامت وامتد سلطانها حتى شمل مايعرف اليوم بالمملكة المغربية وجزءا من غربى الجزائر .

وخف يوسف بن تاشفين رأس الدولة المرابطية لغوث الأندلس ، وهزم ألفونسو السادس فى معركة كبرى هى « الزلاقة » سنة ١٠٨٦ ، وبهذا أنقذ بقية الأندلس من الضياع ، ثم أزال دول الطوائف ووحد بقية الأندلس تحت رايته •

والأندلس هنا لا تمتد حدوده الا الى نهر وادى آنة ، مع بقاء حوض نهر ابره داخلا فى نطاقه •

وعندما ضعف أمر المرابطين وقام عليهم الموحدون فىالمغرب ، ثار بهم نفر من الأندلسيين ، وعادت الفتنة ، وفى أثنائها استولى ملك أرغون على حوض الابره ، أى على الثغر الأعلى وعاصمته سرقسطة ، وكان ذلك سنة ١١١٨ •

وبهذا أصبح الأندلس لا يشمل الا ربع شبه الجزيرة •

وبعد أن تم النصر للموحدين عبروا الى الأندلس ليحافظوا على مابقى منه سنة ١١٥٠ •

وقد تمكن الموحدون من ضبط أمور هذا الأندلس الصغير لفترة قصيرة من الزمان ، ولكن أعباء امبراطوريتهم ــ التى شملتالمغرب العربى الى حدود ليبيا ــ ثقلت عليهم ، وعلى الرغم من انتصارهم العظيم فى معركة الأرك ( يوليو ١١٩٥ ) لم يلبثوا أن انهزموا فى معركة العقاب ( لاس نافاس دى تولوزا ) ( يوليو ١٢١٢ ) التى تعتبر نهاية حكمهم الفعلى فى الأندلس ورمز انهيار حدود الاسلام فيه ، ففىأثناء الصراع المرير بينالمرابطين والموحدين سقطت بلاد اسلامية كبرى فى أيدى ملوك النصارى •

واليك بعض التواريخ الهامة لمراحل هذا الانحسار :

سقطت طرطوشة ( سنة ١١٤٨ ) ولاردة (١١٤٩) وقلعة رباح ( كالاترافا ، سنة ١١٥٧ ) وكل مايعرف اليوم بالبرتغال ( بين ١١٥٧و ١١٧٧ ) ، وجيان ( ١٢٣٢ )

وفى سنة ١٢٣٦ سقطت قرطبة عاصمة الأندلس العربى الاسلامى •

ثم سقطت بلنسية (١٢٣٨ ) ومرسية وكل شرق الأندلس حتى مالقة (١٢٤١) ، ثم اشبيلية (١٢٤٨) وتبعتها شذونة وأركش وقادش ومايتصل بها ••

ووسط هذا الطوفان استطاع فارس عربىأندلسى هو محمد بن الأحمر أن يعتصم فى غرناطة وماحولها حتي وادى آش في الغرب ومالقة في الشرق ، وأنشأ امارة عربية تجمعت فيها أعداد عظيمة ممن هاجر من المسلمين من البلاد التى سقطت ، وحصن هذه النواحى تحصينا طيبا ، واستطاع أن يصمد فيها لهجمات الممالك النصرانية ابتداء من سنة ١٢٣١ •

وفى هذا الركن الجنوبى الصغير عاش الأندلس العربى الاسلامى وانحصر فيه قرنين ونصف قرن من الزمان •

ورغم ما بذله خلفاء ابن الأحمر من جهود ، لم يستطيعوا الثبات أمام الضغط المتصل والهجوم العنيف ، فما زالت حواضر سلطنتهم تسقط الواحدة بعد الأخرى، حتى استسلمتغرناطة فى ٢ يناير ١٤٩٢ على يد فرناندو وايزابيلا ملكى قشتالة وليون ، وهما المعروفان بالملكين الكاثوليكيين ••

هذا هو تاريخ أندلسنا بين المد والانحسار ، تستطيع أن تتتبع حدوده مع مجارى أنهار شبه الجزيرة ، فمعظمها يسير من الغرب الى الشرق بين سلاسل جبال ، كأنها حدود طبيعية •

ففى عهد الفتح الأول كان الأندلس يعنى شبه الجزيرة كله ، أى ما يعرف اليوم بأسبانيا والبرتغال •

وفى عصرى الامارة والخلافة كانت الحدود مجرى نهر دويره ثم تتصل مع حوض نهر ابره •



وفى عصر ملوك الطوائف انحدرت الىمجرىنهرآنه

وفى عصرى المرابطين والموحدين لم تتعد نهر الوادى الكبير ، فيما عدا الناحية الشرقية التى ظلت كاملة تقريبا فى يد المسلمين حتى سنة ١١١٨ أى الى سقوط سرقسطة •

وفى عصر ملوك الطوائف انحدرت الى مجرى نهر آنه نهير من نهيرات الوادى الكبير يسمى نهر شنيل ، وعلى نهير من نهيرات هذا الأخير يسمى حداره ( دارو ) تقوم غرناطة •

وتدخل فى الأندلس الاسلامى الجزائر الشرقية ، وهى المعروفة بالبليار ، وهى ثلاث : ميورقة ومنورقة ويابسة •

وقد خرجت هذه عن الأندلس بعد سقوط بلنسية سنة ١٢٣٨ ، سقطت فى أيدى ملوك أرغون واحدة بعد أخرى •

ربما كانت أمثل طريقة نزور بها الأندلس أن نبدأ من الجنوب ، لكى نسير فى آثار العرب الذين أنشأوه •

نبدأ من جزيرة طريف ، الى جبل طارق ، الى الجزيرة الخضراء ، الى مورور ٠٠

أو من مالقة الى أنطكيرة الى شذونة الى استجة ٠

أو من المرية الى بجانة الى فنيانة الى وادى آش٠

فهذه وأمثالها كلها كانت طرق أجدادنا الى الأندلس ٠٠

ولو رأيت خريطة العالم كما رسمها ابن حوقل أوالادريسى ـ مثلا ـ لرأيتالبحر مقلوبا:مصر والشمال الافريقى وبلاد العرب فى أعلى وأوروبا فى أسفل ٠٠

وربما كان هذا هو الوضع الصحيح للدنيا ، وللناس ٠٠

ولكن الدنيا قد انقلبت : أصبح الأعلى أسفل ، وبالعكس ٠٠

ومادمنا نعيش فى دنيا مقلوبة ، فلاحيلة لنا ٠٠

ولنبدأ من الأسفل على أنه أعلى ، ومن النهاية على أنها بداية ٠٠

نبدأ الطريق من مدريد ٠٠

أنت تعرف ـ طبعا ـ أن العرب كانوا يسمونها مجريط ٠ وليس من موضوع هذا الحديث أن نقف طويلا فى مدريد ، ولكنك تحب أن تعرف أصل هذا الاسم ٠٠

كلمتان يسيرتان فيهما كفاية ٠٠ هذا الاسم يأتى من اللفظ العربى « مجرى » مضافا اليه أداة من اللغة الأيبيرية القديمة هى « ايت » أو « ايط » ، ويراد بها التكثير ٠ فيقال : البطريط ، من « بترا » أو « بطرا » وهى الحجارة ـ مضافا اليها « ايت » أو « ايط » ، والمعنى : الموضع الكثير الحجارة ٠

واذن فمجريط معناه الموضع الكثير المجارى ، أو الكثير المياه ٠ وهذا يطابق الحقيقة التاريخية ، فان مدريد القديمة كانت تقوم الى الجنوب الحالية على مقربة من النهير الصغير الذى يسمى الميثاناريس ، وعندما عمرها العرب ساقوا اليها المياه ونظموا جريها بواسطة قناطر وحنايا آثارها باقية الى اليوم ٠

الى هنا كفاية ، ونخرج من مدريد ٠٠

طريقنا يجرى الى الجنوب فى اتجاه ضاحية جميلة أشبه بالروضة تقع على ضفاف نهر تاجه هى أرانخويث ٠ قبل أن نصل الى هذه الضاحية نمر فى فسيح من الأرض قاحل ماحل يندر أن يرى فيه الانسان شجرة ٠ أرض صخرية جافية تصور لك طبيعة الاقليم الذى تقع فيه عاصمة اسبانيا ٠ لقد أكل الجفاف والرياح غطاء الأرض ـ أى الطبقة الرقيقة التى تنمو فيها النباتات ـ منذ ألوف السنين ٠٠ لم يبق من الأرض الا هيكلها العظمى ٠٠ ان كنت تريد أن ترى عظم الأرض فى مكان ما فدونك وهذا ٠٠

وسط هذا المحيط الماحل تطفر أمام عينيك فجأة ارانخويث ، جنة وارفة الظلال مشرقة الخضرة على ضفة نهر تاجه . انها تذكرك بفرساى، وبالفعل نان الذين أنشأوها هم ملوك أسرة البوربون الذين استقر لهم الحكم فى اسبانيا بعد حرب أهلية وأخرى أوروبية طالت ثلاث عشرة سنة ٠

وهم من أبناء هنرى الرابع ولويس الرابع عشر ملكى فرنسا ٠ صار لهم عرش اسبانيا نتيجة لزيجات ومصاهرات ٠ أول من حكم اسبانيا منهم فيليب الخامس ( ١٧٠٠ ـ ١٧٢٤ ) وفى أثناء الصراع الذى أوصله الى العرش كانت فرنسا تؤيده ، ووقفت انجلترا تؤيد خصمه الأرشيدوق كارلوس ، ولكى تشد أزره احتلت صخرة جبل طارق ( ٤ اغسطس ١٧٠٤ ) ، ولما انتهت الحرب رفضت الخروج منها ، ولا زالت ترفض ، بل جعلت جبل طارق جزءا من ممتلكاتها ٠ وهكذا بدأت مأساة هذا الجبل الذى يحمل اسم الفاتح العربى طارق ابن زياد ، هذا نموذج صغير لأعمال الغصب التى بنت بها انجلترا امبراطوريتها ٠٠

أرانخويث تستحق وقفة يسيرة ٠٠ الى جانب الأشجار وغابات الحور والصنوبر والسنديان ، هناك النهر الجميل « تاجه » والقصور البديعة ، وهناك ثلاثة أشياء تشتهر بها : البلابل الطلقة على الأشجار ، والفراولة ، والاسفراج المعروف بالاسبرج ٠٠ والعرب هم الذين أدخلوه اسبانيا ٠

بعد الخروج من أرانخويث يخيل اليك أن الحياة قد ماتت فجأة ٠٠ مرة أخرى نعود الى صحراء الصخور ٠ هنا وهناك تلقانا بلدة صغيرة صخرية كالبيئة المحيطة بها : أوكانيا ، دوس باريوس ، لاجوارديا ، مدريد يخوس ، حتى نصل الى فالديبنياس ٠٠ تدهشك قلة المواضع التى تحمل أسماء عربية على هذا الطريق ٠٠ السبب أن العرب لم يستقروا كثيرا فى هذه النواحى ، ولم يكن هذا طريقهم الى الشمال ٠ كانت جماعاتهم تفضل البطاح الخصبة الى الشرق ، وكان طريقهم لهذا

يسير بعيدا الى الشرق • المنطقة كلها تسمى قشتالة الجديدة ( كاستيليا لانويفا ) ، قشتالة القديمة تبدأ من الشمال عند سانتاندر وتنتهى عند أرانخويث

نحن الآن بين يدى نهرى تاجه ووادى آنة • هذا النهر كان يسميه العرب هكذا ، أما تعريبه الى « الوادى اليانع » فتكلف لا معنى له ••

على يسارك يمتد اقليم المانشا ، وعلى يمينك اقليم أسترا مادورا •

المانشا لفظ عربى محرف • صحته المنجى وهى الأرض المرتفعة ، وهى بالفعل أرض عالية واسعة على حافاتها من كل ناحية جبال عالية فكأنها حصن منيع • لم يطمئن العرب الى سكناها ولم يكن لهم فيها غير بلاد صغيرة مثل وبذة ( أويثى ) وشنتمرية الشرق ( سانتا ماريا دى الباراثين ) بل كانوا يسخرون من أولئك الذين يسكنونها ، اذ كانوا مشهورين بالافراط فى البداوة وجفاء الطبع • أشهر نواحى هذا الاقليم تقع فى الجنوب ، وكانت تسمى « فحص البلوط » •

الاسبان أيضا يسخرون من المانشا لأنها الميدان الذى اختاره ثرفانتس ليكون مسرحا لمغامرات بطله الدون كيخوته دى لامانشا ، تستطيع أن تترجمه : السيد كيخوته المنشاوى أو المنجاوى ، والتسميتان لهما طعم مصرى•

ليس فى الدنيا جهة أصلح لمغامرات الدون كيخوته من المانشا : أراض فسيحة مترامية لايكاد يعمرها أحد • كان الناس يظنون أن الشياطين والمردة تسكن الفلوات ، ومن أراد أن يحارب الشياطين فيلخرج الى القفار • الأديرة الكثيرة المنتشرة فىصحارى مصر بناها رهبان كانوا يريدون أن يقضوا حياتهم فى حرب الشياطين والتغلب عليهم ، هذا أيضا كانهدف الدون كيخوته : أراد أن يهب حياته لحرب الشياطين من الانس والجن ، لهذا أرسله ثرفانتس الى هناك ••

وليس فى الدنيا قصة طبعت الاقليم الذى جرت فيه بطابعها كما فعلت قصة الدون كيخوته باقليم المانشا ، حتى أصبحت المواضع وأسماء الأعلام الخيالية الصرفة حقائق لا تقبل الشك عند الكثيرين •

وما أكثر السائحين الذين يتحملون عناء الرحلة من بلد بعيد حتى يصلوا الى بلدة مانثناريس ، وهناك يحطون رحالهم ، ويمضون فى طرق متعبة باحثين عن المواضع التى ذكرها ثرفانتس فىقصته الخالدة : عن الطاحونة التى حارب أجنحتها ، عن القرية التى صارع فيها الدمى ،عن الكهف الذى قضى فيه أسبوع التوبة راكعا يصلى ليتطهر ويخرج فارسا نبيلا يحارب المردة والظالمين !

وليس فى هذه المواضع كلها الا واحدا يحتمل أن يكون صحيحا ، هو قرية التوبوزو ، تصل اليها فى طريق مترب متعب ، وهم يقولون انها قرية الفتاة التى عشقها ثيرفانتس نفسه ، وصورها فى القصة فى صورة دولثينيا حبيبة الدون كيخوته • يقولون ان اسمها الحقيقى أنا ذاركو دى موراليس •

وعلى أى حال فأهل القرية يعتبرون ذلك حقيقة ، ولا يشكون فى أن التوبوزو أهم بلد فى الدنيا ، وكيف يشكون فى ذلكولديهم مكتبة فى دار العمدة تضم نسخا من الدون كيخوته بكل لغة ــ من الانجليزية الى الأردية واليابانية ــ تحمل اهداءات موقعة بأسماء عظيمة مثل هندنبورج وموسولينى ودى فاليرا ؟

الى هذه المجموعة أضفت فى يوم من أيام أغسطس ١٩٥٨ النسخة العربية •

* * *

على يمينك يمتد اقليم أسترامادورا ، أشد أقاليم اسبانيا جفافا وقحلا• اسمه يحمل وصفه : اكستريما ( الأقصى ) + دورا ( الجفاف ) = الجفاف الأقصى •

انه صحراء أو ينبغى أن يكون صحراء ، لولا جهد الانسان • الجبال فى أقصى شمالها ( جبال طليطلة التى يسميها العرب جبال البرانس ) وفى أقصى جنوبها (سيراморينا ، وسنمربها بعدقليل) تجتذب السحب فتعتصر ماءها ، ثم تدع الهواء يمضى صافيا جافا كهذا الهواء النقى الذى يصنع الصحراء •

هنا تستطيع أن تمضى ساعة كاملة بالسيارة دون أن ترى مخلوقا • يحذرونك أن تنطلق وحدك فى هذه المتاهة ، وخاصة فى الطريق من كاثيريس ( القصور ) الى البوكيرك ( تحريف شنيع ، أصله : أبوبكر ) •• لقد شبهها الرحالة لابلاى بصحراء العرب • الجغرافيون الاسبان ينكرون ذلك فى عنف ، ولكن الحقيقة التاريخية تؤيده ، فقد أحب العرب هذه الناحية وسكنوها وعمروها كما كانوا

يعمرون الحوف الشرقى فى مصر ، لا يدرى أحد كيف ، ولكنهم بطبيعتهم كالجمال ، يعرفون كيف يعيشون فى الرمال ..

ليس بعجيب أن تكون فى هذه الناحية مدينة تسمى « صفراء » لأن أصل الاسم عربى : صحراء ، وتلك هى الناحية التى سمى العرب جنوبها «الجوف» وأنشأوا فيها مدنا عامرة أهلها رعاة محاربون : ترجالة ( تروجيو ) ، شنت أكرج وقنطرة السيف وأم غزالة وغيرها كثير .. وفى هذه الناحية بالذات كسب العرب نصرا من أكبر انتصاراتهم فى عصورهم الأخيرة فى الأندلس ، نصر الزلاقة ( ساكراجاس ) على مقربة من بطليوس ( اليوم : بداخوس ) .

وكما صنعت جزيرة العرب أعظم محاربين عرفهم التاريخ ، فقد صنعت استرامادورا أعظم محاربين أطلعتهم اسبانيا . من هنا خرج عدد من اكبر الفاتحين الذين ذللوا أمريكا الوسطى والجنوبية للاسبان : هنا موطن هرنان كوتيس قاهر امبراطورية الأزتيك فى المكسيك ( أصله من مدلين ) ونونيوش دى بالبوا فاتح بنما ومكتشف المحيط الهادى من ناحية أمريكا ( أصله من شريش الفرسان ) وفرانثيسكو بيثارو فاتح بيرو ومحطم دولة الأنكا ( أصله من ترجالة ) . ومن هنا خرج الألوف من الجنود المجهولين الذين أنشأوا مجد اسبانيا وراء البحار، أولئك الذين يسمونهم الكونكيستادوريس، وهم دون شك أكبر فاتحين عرفهم التاريخ : تصور أن الذين فتحوا المكسيك كانوا نحو ٤٠٠ منهم مسلحين ببنادق بدائية وستة مدافع !

هناك ، وابتداء من بلد يسمى طلبيرة الملكة ( تالافيرا دى لارينا ) طريق يسمى الى الآن طريق الفاتحين ( لاروتا دى لوس كونكيستادوريس ) يسير حتى اشبيلية ، ومن ميناء صغير جنوبى أشبيلية يسمى سان لوكار خرجت الحملات بعد الحملات الى العالم الجديد ، من هذا الثقب الصغير خرج الطوفان الذى أنشأ لاسبانيا ملكا يعدل مساحتها عشرات المرات ..

نعود الى طريقنا . وصلنا الى فالديبينياس على الطريق الرئيسى الى الأندلس ، المعروف على الخرائط بطريق رقم ٤ .

نحن فى منطقة من أغنى مناطق العنب فى اسبانيا . ونبيذ فالديبينياس اسم كبير فى عالم الخمور

على يميننا وشمالنا تمتد المزارع تقوم فيها صفوف الشجيرات الصغيرة كأنها جنود ، منظرها من بعيد يذكرك بحقول القطن عندنا .

الأرض هنا أرض رى ، فنحن نقترب رويدا رويدا من ملتقى عشرات من مجارى الماء الصغيرة التى تنبع من قمم عالية تسمى فى مجموعها سلسلة جبال الكاراذ ( الاسم محرف عن الكرز أو الكريز ) وسلسلة جبال كاثورلا وسلسلة جبال شقورة ، ثم تنحدر كل مجموعة من المجارى ناحية لتكون بعد ذلك نهرا : المجموعة التى تنحدر الى الجنوب تشترك فى تكوين الوادى الكبير ، والتى الى الشمال تكون الوادى آنة ، والتى الى الشرق تكون نهر شقورة ، وهو نهر مرسية ، البلد الذى ولد فيه أبو العباس المرسى قديس الاسكندرية وملاكها الحارس .

أسماء هذه الأنهار كلها عربية : نهر خبالون ( جبل عون ) ، جوادالين ( وادى العين ) ، جوادالمينا ( وادى المنار ) وهكذا ..

بعد بلدة فالديبينياس نبدأ فى اجتياز الممرات الكبرى المؤدية الى قلب الأندلس . هذه الممرات تجرى وسط قسم شاهقة وأرض عسيرة . الى جانب الجبال التى ذكرناها نجد على يميننا جبال سيرامورينا أى الجبال السمراء ، كان العرب يسمونها جبل المعدن . جبال متهيلة كما يقول ابن خلدون ، حجارتها جرانيتية سمراء داكنة . من هنا جاء اسمها الاسبانى . انها تمتد الى الغرب حتى قرب حدود البرتغال .

هذه الجبال كلها كانت الدرع التى تقى قلب الأندلس ، وهو حوض نهر الوادى الكبير .

من ملك نواصى هذه الجبال ملك الأندلس . ظل العرب فى أمن وعز طالما كانت هذه الجبال فى أيديهم . فى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى اضطرب أمر الخلافة الأندلسية وتنافس الرؤساء ، كل منهم يريد أن يكون ملكا ، وصاروا بالفعل ملوكا كملوك المسرحيات : ملابس وكلام ، ثم لا شىء ..

هنا تقدم العدو الرابض فى الشمال . ماكان ليجسر على الاقدام قبل ذلك أبدا ، ولكن الحقد بين الرؤساء والتنافس والغيرة فتحت له الطريق. وفجأة استولى على مملكة طليطلة ، وكانت تمتد الى حدود هذه الجبال ، الى أسوار الحصن . أسلمه اياها ملك غلام تافه وسط حيل ومؤامرات .

لم يدر حين أسلمها أنه أسلم الأندلس كله ٠٠ جهود أربعة قرون ، حضارة بنتها أجيال بعد أجيال، ملايين من الأندلسيين الآمنين العاملين ٠٠ كل هذا أسلمه للعدو غلام ٠ كان يسمى نفسه ـ لسخرية المقادير ـ القادر ! كان ذلك سنة ١٠٨٦

كان العالم الاسلامى كله فى ذلك الحين فىحالة يرثى لها من التفكك ٠ بعد ذلك بثلاث عشرة سنة ـ ١٠٩٩ ـ ينزل الصليبيونأرض الشام ويستولون على بيت المقدس ٠ هـذه المصيبة وتلك سببهما الخلاف والنزاع والحقد والطمع ٠٠

هزائمنا تبدأ من الداخل دائما ، نهـزم أنفسنا بأنفسنا ثم يدخل العدو على مهل ٠٠

تركنا خلفنا فالديبنياس ، الممرات التى نجتازها مرتفعة رهيبة ولكنها خضراء ، غابات زاهية تطـل على خوانق عميقة ٠ الطريق يجرى بينها كأنه أفعى تتلوى ، فى بعض الأحيان يخيل اليك أن السيارة تجرى بك على فيراندا طويلة تدور حول الجبل ٠

فى وسط هذه الجبال موضع تطل عليـه القمم وتتلاقى عنده مجارى الأودية ، يسمونه ديسبينيا ـ بيروس ٠٠ اسم غريب ، لأن معناه « المكان الذى يطردون عنده الكلاب » ، يقـذفون بها من قمـم الجبال ٠٠ الاسم وضعه الاسبان أثناء الحـرب الطويلة بيننا وبينهم على المصير الأخير للأندلس ٠ هناك أقاموا حصونا ليردوا هجماتنا

هذه الممرات كانت أيضا جنة قطاع الطرق ٠٠ لابد أنك قرأت أو رأيت فيلما من هذه الأفلام التى تصور قطاع الطرق الأسـبان بملابسهم التقليدية المهلهلة ، يعصبون رءوسهم بمنـاديل حمراء تحت القبعات ٠ هؤلاء كانوا سادة هذه الجبال من القرن السادس عشر الى منتصف التاسع عشر ، قصصهم ومغامراتهم تشبه الأساطير ٠ لم يكونوا كلهـم لصوصا ، كان فيهم أبطال هاربون من ظلـم الملوك ورجال الملوك ٠

من هؤلاء خرج أعتى قراصنة المحيـط ، أولئـك الذين سادوا المحيط الأطلسى والبحرالكاريبى زمانا طويلا ، وهؤلاء بالذات كسبوا لاسبانيا انتصـارات خلدها التاريخ ٠٠

وبعد قليل تصل بك السيارة الى بايلين ، ملتقى طرق كبير ٠ انه فى حساب الجغرافية بلد صغير فى مقاطعة جيان ، ولكنه فى حساب التـاريخ شىء هائل ٠

ان كنت تذكر تاريخ نابليون ، فأنت تذكر أنه عند هذا البلد هزمت جيوشه للمـرة الأولى فى التاريخ ٠ هناك تحطمت أسطورته ، زالت رهبتـه من القلوب ، لم يعد نابليون الذى لا يغلب ، بـل نابليون المغلوب ٠

كان ذلك فى ١٩ يوليو ١٨٠٨ ، وقد اسـتولى نابليون على شبه الجزيرة كله ، وتوج أخاه جوزيف ملكا فى مدريد ، وعسـكرت فرق من جنوده فى أبهاء حمراء غرناطة ٠٠

ولكن أهل الجبال رفضوا الطاعة، قامواعلى رأس قائد شهم هو فرانثيسكو خافيير كستانيـوس ، وكان يقود الفرنسيين الجنرال دوبون ٠

وعند بايلين دارت المعركةالحاسمة ٠ انهزم جيش نابليون وقضى عليه ، ووقع الجنرال دوبون أسيرا فى أيدى الاسبان ومعه هيئة أركان حربه كلها !

بعد الهزيمة بأحد عشر يوما اضطر جـوزيف نابليون الى الهرب من مدريد ٠٠

ومن بين جنود الاسبانالذين اشتركوا فى المعركة ضابط صغير اسمه خوسيه دى سان مارتيـن ، هذا الضابط الصغير هو الذى سيحرر الأرجنتين من اسبانيا فيما بعد٠٠

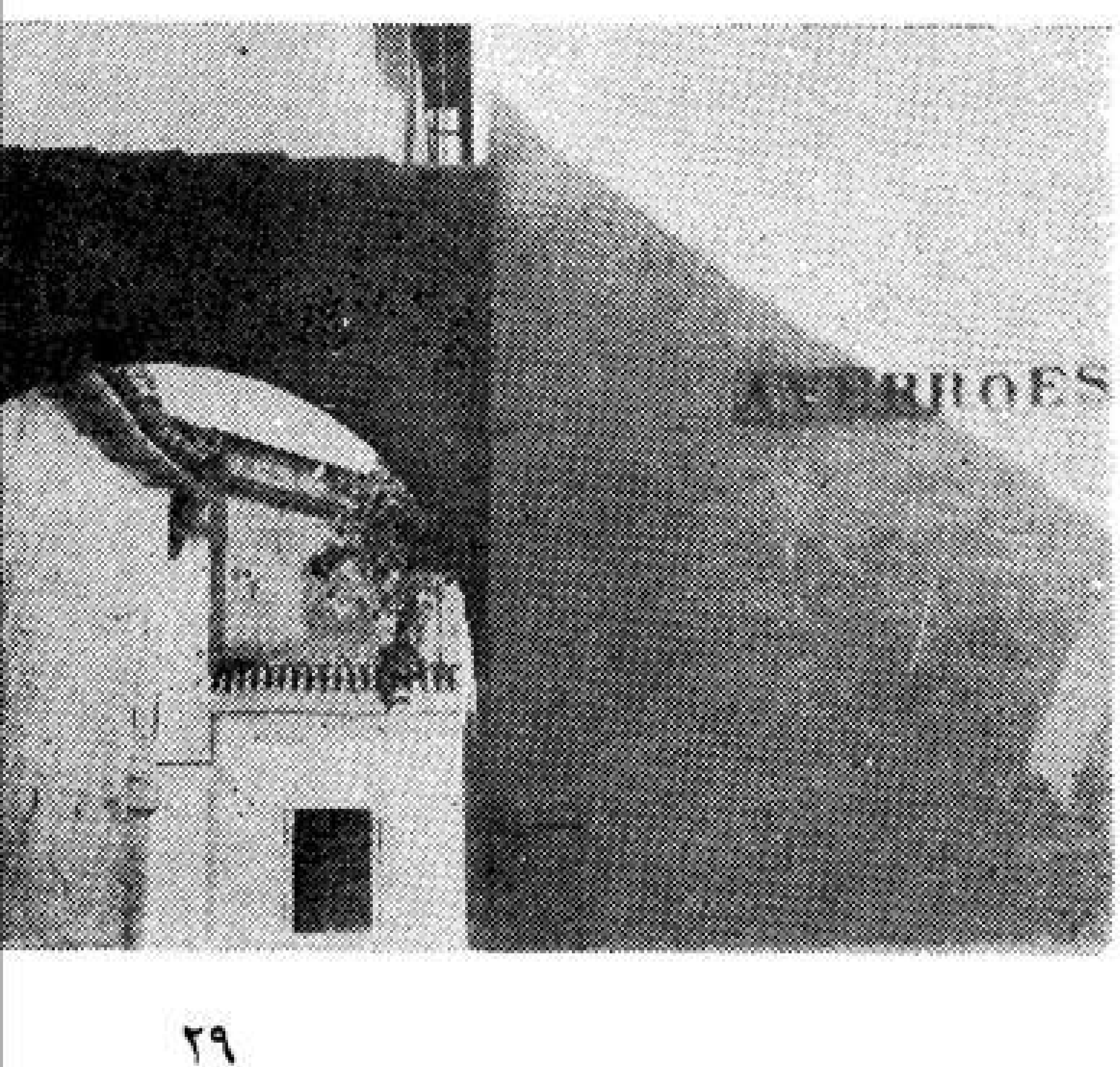
من بايلين تحررت أوروبا من نير نابليون ٠٠

ومن بايلين تحررت أمريكا الجنوبية منسلطان الاسبان٠

وعندما فقدنا منطقة بايلين فقدنا الأندلس ٠٠ صفحات من التاريخ تعقبها صفحات ٠٠

وطـريق الاندلس ـ فى حسـاب التاريخ ـ طويل ٠٠

شارع ابن رشدى قرطبـة



# مرثية مصارع الثيران ...

## للشاعر الاسبانى لوركا

هذه المرثية هى قمة فن فدريكو غرسيه لوركا ، نشرها فى سنة ١٩٣٥ ، ورثى بها صديقه مصارع الثيران البارع اغنسيو سانشث مخياس Ignacio Sânchez Méjias الذى سقط فى حلبة المصارعة فى صيف سنة ١٩٣٤ ، وكان صديقا لاهل الادب ، وفى الوقت نفسه مشاركا فيه اذ كتب بضع مسرحيات • ولهذا رثاه ايضا صديقه الآخر الشاعر العظيم رفائيل البرتى Rafael Alberti بقصيدة رائعة عنوانها : « اراك أو لاأراك »

وقد سبق لى ان ابديت رأيى فى مصارعة الثيران فى كتابى «الحور والنور » وقلت انى لاارى فيها فنا ولا نبالة ولا شجاعة الى الحد الذى يزعمه لها انصارها ، وما اكثرهم فى العالم ، وبخاصة فى اسبانيا لكن الامر الذى لا جدال فيه هو ان مصارعة الثيران وجدان أصيل فى الطبع القومى الاسبانى ، وانها فى مغزاها الاعمق تعبير صادق عن المشاعر الدفينة فى هذا الشعب : القسوة النظرة الاسبانة ، عرامة الشهوة والاحساس ، وجدان الدم واللحم ، ولهذا أحاطوها بمراسم لاتختلف فى دقتها والاحتفال لها عن المراسم الدينية والطقوس المقدسة •

وغرسيه لوركا ، هذا الاسبانى الاصيل ، هو الاخر من أشد الاسبان حماسة لهذا اللون من الفروسية او البطولة ، حتى قال فى حديث له ذات مرة :

« ان عيد الثيران لعله أعظم ثروة شعرية وحيوية عند اسبانيا ، ثروة من المؤسف أن الكتاب والفنانين أهملوها اهمالا لايصدقه العقل وماذلك الا نتيجة تربية زائفة لقناها ، وكان أبناء جيلى من ضحاياها فلم نفد من هذه الثروة ، بل رفضناها • وانى أعتقد أن مصارعة الثيران هى أشد الاعياد تهذيبا فى العالم كله اليوم • انها الدراما الخالصة التى يذرف فيها الاسبانى أصدق عبراته وخير أهوائه • ان حلبة مصارعة الثيران هى المكان الوحيد الذى يذهب اليه الانسان وهو واثق من رؤية الموت محاطا بابهى الوان الجمال • وليت شعرى ماذا سيؤول اليه أمر الربيع الاسبانى والدم الاسبانى ولغتنا الاسبانية لو توقفت أبواق مصارعة الثيران الدرامية عن الرنين ؟! »

وفى بحث آخر كتبه بعنوان : «نظرية العفريت» يقول عن مصارعة الثيران ان لها طقوسا ومراسم تجعلها بمثابة دراما فيها كما فى مراسم القداس يعبد الله ويضحى بالاضاحى من اجلـه •••• ففى عيد الثيران يبلغ الجنى أشد نبراته استثارة للوجدان ، لانه يجب عليه من ناحية أن يصارع الموت ، الذى يمكن أن يقضى عليه ، ومن ناحية أخرى أن يصارع الهندسة والوزن الايقاعى الذى هو دعامة أساسية فى هذا العيد • ان للثور فلكه الذى يدور فيـه ، وللمصارع فلكه ، وبين هذين الفلكين نقطة الخطر التى فيها تقع قمة هذه اللعبة الرهيبة • »

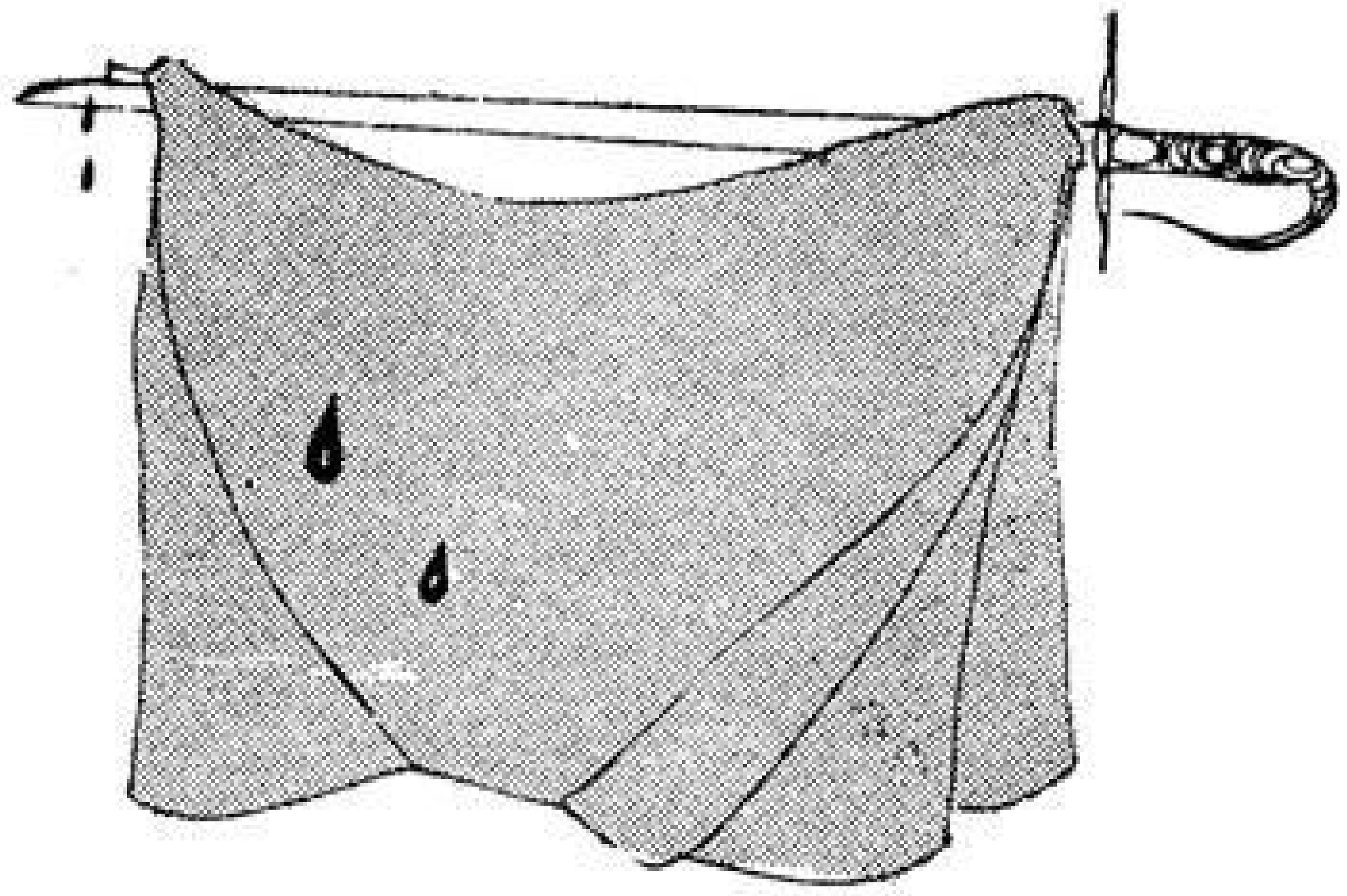
ومهما يكن من اعجاب لوركا بمصارعة الثيران ، فان الذى يهمنا هو هذه القصيدة التى رثى بها صديقه المصارع الشهيد • قسم لوركا المرثية الى اربعة أقسام :

١ – الجرح والموت ، ٢ – الدم المراق ، ٣ – جسم حاضر ، ٤ – النفس الغائبة

والقسم الاول ، الجرح والموت ، بمثابة مدخل الى القصيدة كلها ، وفيه تتوالى صور تمثل بسردها مصرع اغنسيو ، وقد اتخذ لوركا فى عرضها اسلوبا خاصا هو مجرد ذكر المشهد العينى عن طريق اشارات متناثرة فردية بمجموعها تؤلف صورة مصرعه ، وفى ذكر تفاصيلها العينية حزن بالغ : « الفرش الابيض » ( الكفن المؤقت ) ، « سلة الكلس » ، « فراص القطن » المصبوغة بدمه المتدفق ، « الاكسيد والبلور والنيكل » ، « القرن » الذى بات وحده ، « نواقيس الزرنيخ » ، « نعشه » المشدود على نقالة ذات عجلات « الغنغرينة » وهى تقترب منه لتملأ جراحه بالسم المميت – كل هذه الكلمات توحى فى الحال بموكب حزين للموت وهو يصارع هذا البطل الصريع ، أثناء لحظاته الاخيرة فعلى الرغم من انها تعبر عن أدوات مادية ، فان هذا الجانب المادى يزول ليحل محله الجو الاسيان الذى يريد الشاعر ان يخلقـه فى نفوسنا لنشاركه فى هذا المأتم الدامى •

وفى هذا القسم تتردد هـذه الجملة الرهيبة « فى المسـاء ، الخامسة ! » وهى الساعة التى صرع فيها البطل الشهيد • وانها لتذكرنا بالترديدة الرهيبة التى فى قصيدة « الغراب » لادجار آلن بو «Poe» الشاعر الامريكى الغريب ، ونعنى بها : « كلا ، ابدا » «never more» وتعلو نبرة الحزن الى القمة حين يقول الشاعر انه « لم يكن ثم سوى موت وموت ، فى المساء ، الخامسة » ! وان هـذا القسم كله كان قطعة موسيقية بالغة الحزن من نوع « احـزان » شوبان •

واجمل الاقسام كلها هو من غير شك القسم الثانى : فهنا سعة فى الايقاع ، وجلال فى الصورة الشعرية ، وتدفق فى حركة المشاهد ، يشابه تماما تدفق دم اغنسيو على رمل الساحة بغزارة وحرارة • ذلك انه يصف هنا صراع اغنسيو مع الموت بعد ان طعنه الثور بقرنيه طعنة مميتة ، حاول صعود الدرج ولكن تدفق الدم استنزف قواه . كما يصف فضائله ومناقبه : ياله من بطل فى الجلة ! – ياله من جبل فى الجبل ! – لقد كان رقيقا مع السنابل ، صليبا مع مهمـاز الفرس ، رفيقا مع أنداء الفجر ، بهى الطلعة وضاء الجبين زاهى الشباب فى الاعياد والمواسم ، جبارا عتيا فى ظلمات الليل الرهيبة • وها نحن أولاء نقدم ترجمة بالشعر الحر لهذه الرائعة الكبرى فى الشعر العالمى كله :



• ترجمة وتقديم •

الدكتور عبد الرحمن بدوى

# مرثية اغناسيو سنشث مخيكس

## ١ الجرح والموت





فى المساء ، الخامسة !
دقت الساعة ضبط الخامسة

وأتى الطفل بفرش أبيض
فى المساء ، الخامسة !

سلة الكلس أعدوها له
فى المساء ، الخامسة !

لم يكن ثم سوى موت وموت
فى المساء ، الخامسة !

أذرت الريح فراصا من قطن
فى المساء ، الخامسة !

نثر الأكسيد بلورا ونيكل
فى المساء ، الخامسة !

***

نازع الورقاء نمر واشتجر
فى المساء ، الخامسة !

ساقه والقرن باتت وحدها
فى المساء ، الخامسة !

بدأ الزنبور فى طن رتيب
فى المساء ، الخامسة !

ونواقيس من الزرنيخ يعلوها الضباب
فى المساء ، الخامسة !

وجموع الصمت فى شتى الزوايا
فى المساء ، الخامسة !

وحده ، الثور رفيع قلبه !
فى المساء ، الخامسة !

ثم لما عرق الثلج اقترب
فى المساء ، الخامسة !

وعلا الساحة يود وانتشر
فى المساء ، الخامسة !

وضع الموت بيوضا فى الجراح
فى المساء ، الخامسة !

فى المساء ، الخامسة !

فى المسا ، بالضبط عند الخامسة

***

نعشه شد على جارى العجل
فى المساء ، الخامسة !

أعظما يسمع أو شدوا لناى
فى المساء ، الخامسة !

وخوار الثور فى جبهته
فى المساء ، الخامسة !

لون الغرفة صبغ الحشرجة
فى المساء ، الخامســـة !
من بعيد قاربته الغنغرينة
فى المساء ، الخامســـة !
وعلى العانة أبواق الزنابق
فى المساء ، الخامســـة !
والتهاب الجرح كالشمس سعير
فى المساء ، الخامســـة !
وجموع الناس أذرت بالنوافذ
فى المساء ، الخامســـة !
فى المساء ، الخامســـة !
آه ما أقسى مساء الخامسة !
اى ! لقد كانت تمام الخامسة !
فى جميع الساع فى ظل المساء !

***

## ٢ الدم المراق

لست أبغى أن أراه !
ايه أقبل يا قمر
لست أبغى أن أراى !
دم اغنسيو على الرمل يراق
لست أبغى أن أراه !
سطع البدر الوضىء
فرس الغيم الوديع
ساحة غبراء يعلوها النعاس
شجر الصفصاف من حول الحواجز
لست أبغى أن أراه !
ان ذكرى فى احتراق
انبىء الياسم ذا اللون اليقق !
لست أبغى أن أراه !
بقرة الدنيا القديمة
باللسان المبتئس
تلعق المهراق من غالى الدماء
ثم ثيران « جسندو(١) »



ميتات كالحجـــارة
مثل قرنين وأعياها المسير
لا
لست أبغى أن أراه !
صعد اغنسيو على أدراجها
حاملا للموت فى كتفيه
باحثـــا عن فجر يومه
بيد أن الفجر لم يطلع عليه
باحثا عن طيف وجهــه
بيد أن الحلم لم يهد الطريق
باحثـــا عن حسن جسمه
لم يجد غير دمائه
لا تقل لى أن أراه
لست أبغى أن أرى الدفقة تهبط
دفقة تنشر نورا فى المدارج
ثم تهوى فى الجموع الصاديه
من ينادينى لأنظر !
لا تقل لى أن أراه !
حينما أبصر قرن الثـــور ..
ـ لم يغلق جفونه
بيد أن الأمهـــات
قد رفعن الأرؤســـ
ثم من بين القطيـــع
كان همس مستتر
نحو ثيران السمـــاء
سائقات للضباب الشـــاحب
لم يكن فى أشبليه
من أمير يشبهه
لا ولا ســـيف كسيفه
لا ولا قلب كقلبه
مثل نهر من أسود
كان بأســـه
مثل نحت مرمرى
كان حلمـــه
مسحة من عهد روما الأندلس
فوق رأســـه
بســـمة كالناردين
فيه ملح وذكاء
يا له من بطل فى الحلبه !
يا له من جبلى فى الجبل !

---

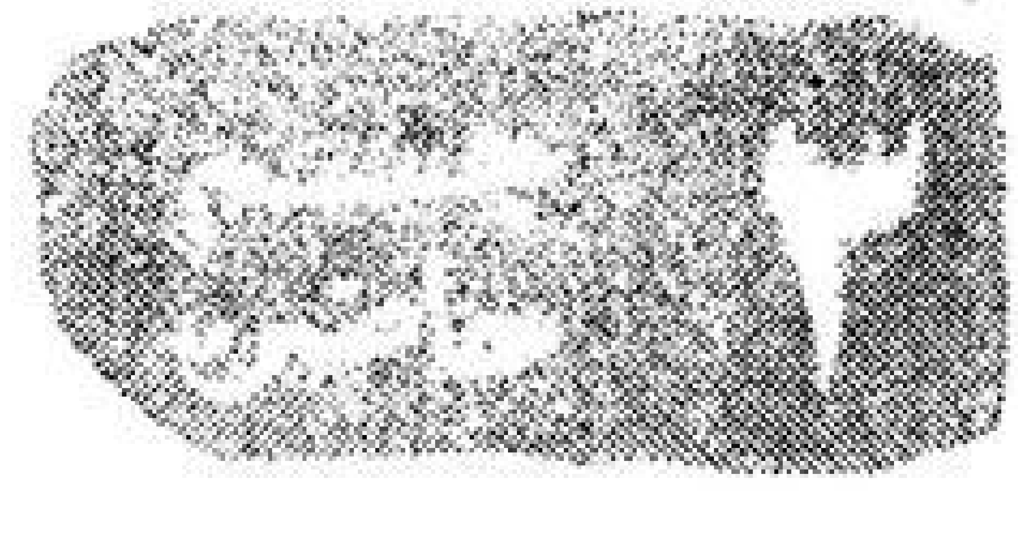
١) « ثيران جسندو » تماثيل من عهد التاريخ اكتشفت فى قرية جسندو بمقاطعة آبلة فى أسبانيا .

كم رقيقا كان عند السنبل !
كم صليبا كان عند المهمز !
كم رفيقا كان عند الأندية !
كم بهيا كان بين الموسم
كم رهيبا كان في أقصى الظلام !

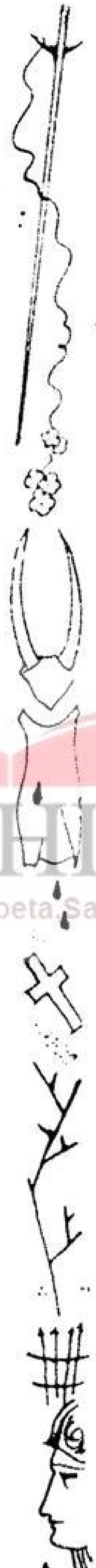
***

انه يرقد رقد الابدية
ها هو العشب وألوان الطحالب
تفتح الرأس بمأمون الأصابع
دمه الغالى يغنى ويروح
منشدا بين المراعى والبطاح
زاحفا فوق القرون المفزعة
دون روح نائسا بين الضباب
صادما آلاف أقدام شعبيه
كاللسان المستطيل المظلم
محدثا مستنقعا من حشرجه
قرب « وادينا الكبير »
فى السماء الصحو ذات الأنجم
– ايه سور اسبانيا يا أبيض !
ايه ثور الألم الكابى السواد
دم اغنسيو الشديد المحكم !
ايها البلبل ، يشدو فى عروقه !
لا
لست أبغى أن أراه !
أى كأس يحتويه !
أى طير يحتسيه !
أى سمانى ضياء برده !
أى شدو ، أى سوسن !
أى بلور يغطى باللجين !
لا !
لست أبغى أن أراه !

***



انما الصخرة كالجبهة بالأحلام تزفر
دون ماء منحن ، كلا ولا سرو تجمد



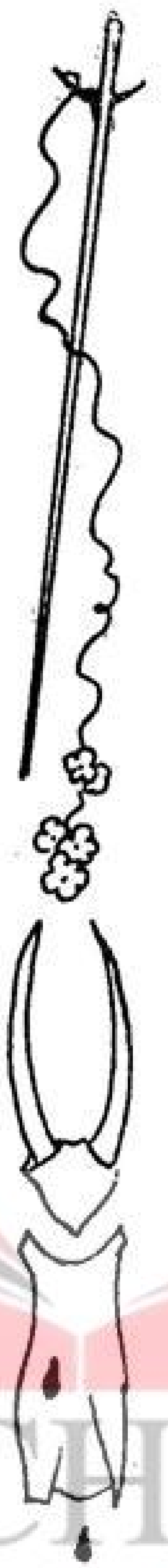
انما الصخرة كالعاتق يعلوه الزمان
مع اشجار دموع وشريط ونجوم
كم رأيت المطر الأغبر يجرى للمياه
رافعا زنديه مثقوبين من ريش السهام
دون أن يدفعه الصخر الذى
فك أشلاء وما أندى دماء
يتلقى الصخر بذرا وغيـــوم
يتلقى هيكل القبر والذئب البهيم
يتلقى دون أن يعطى أصواتا وبلورا ونارا
انما يعطى مكانا ومكانا ومكانا دون سور
ها هو اغنسيو على الصخر ممدد
انتهى ! ماذا ؟ تأمل فى جبينه
غطه الموت بكبريت شحوب
وحباه رأس « منتور » بهيـــم
انتهى ! والطل يغدو بين فيه
والهوا ، المجنون ، يعوى بين صدره
والهوى المبتل من دمع الثلوج
يتدفا فى ذرى مرعى القطيع
ما يقولون ؟ وصمت النتن يرقد
نحن فى صحبة جسم حاضر يذوى ويهلك
صورة صافية ذات بلابل
ونراها الآن تعروها الثقـــوب
ليت شعرى من يرض الآن أكفان المسجى ؟
لا وحاشا ، ليس صدقا ما يقال !
ليس من ينشد ، أو يبكى بركنه
أو بمهماز يزجى أو بثعبان يخاف
ها هنا لا أبتغى غير عيون مستديرة
لأرى ذا الجسم معدوم الرقاد
ها هنا أبغى رجالا صوتهم مثل الرعود
يكبحون الخيل والموج الشـــديد
ولهم هيكل عظم ذو رنين
بفم كالشمس والحصباء يشدون الغناء
ها هنا أبغى أراهم ، قبل الصخر العتيد
قبل هذا الجسم مقطوع الزمام
أبتغى أن يطلعونى أين مغدى –
البطل الموثوق بالموت الرهيب
أبتغى أن ينبئونى بشكاة كالنهر
ذى ضباب ، أى وشطئان عميقة
يحمل اغنسيو ويمضى

دون أن يسمع للثيران زفره
ايه فليمض لساحات البدور المستديرة
انما الأقمار كالثيران لكن مستكينه
ايه فليمض بليل دون انشاد السمك
فى متاهات الدخان المتخثر
لست أبغى أن يغطى الوجه منديل –
– ليمسى الموت مألوفا لديه
هيه اغنسيو ! ولا تأسف على دافى الخوار ·
نم وطر ، واهدأ ! فان البحر أيضا قد يموت

***

## ٤ النفس الغائبة ..

ليس يدرى الثور والتين طباعك
لا ولا الخيل ولا النمل بدارك
ليس يدرى الطفل والليل خصالك
فلقد مت وما ثمت رجعه



ليس يدريك من الصخر ظهاره
لا ولا الطلس الذى فيه تحلل
ليس يدريك ولا الذكرى الصموت
فلقد مت وما ثمت رجعه
وغدا يأتى خريف بحلازن
عنب بالغيم ، حشد من جبال
بيد أن الناس لن يرجوا لقاءك
فلقد مت وما ثمت رجعه
اى لقد مت وما ثمت رجعه
مثل موتى الأرض طرا
مثل موتى قد نسيناهم –
– بأكداس الكلاب النافقات
ليس يدريك أحد ، لكننى أشدو غناءك
أتغنى بمحياك ولطفك
بنضوج العلم ، بالشهوة للموت ولذات فمه
بابتهاج باسل فيه شجن
وستمضى أعصر ، ان قدرا ،
قبل أن يولد فى الأندلس
بطل مثلك ، وضاح ، غنى بالمخاطر
اننى أرثيك بالزفرة لا بالكلم
اننى أذكر بالزيتون أنساما حزينه





# همنجواى

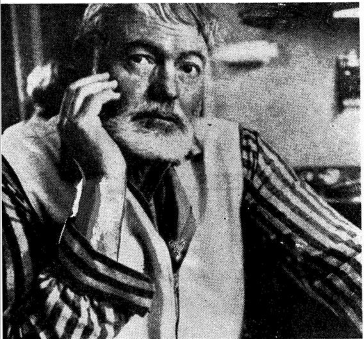
## ... وفن القصة القصيرة

بقلم : هدى حبيشة

حين مات هيمنجواى قالت جميع الصحف والمجلات كلمتها فيه ، وذكرنى موقف أغلب الصحف منه بموقف الناس من الشاعر الانجليزى اللورد بيرون ، فقد فاقت أحداث حياته أحداث القصص ، وتركزت شهرته بين جمهرة الناس على أضعف انتاجه حتى غطت على بيرون الشاعر الفذ مبدع ملحمة (( دون جوان )) والذى لا يعرفه الا المتخصصون فى الأدب الانجليزى .

وهذا ما حدث مع هيمنجواى ، فحياته تصلح موضوعا لفيلم سينمائى .. لقد احاطها باطار من الرومانسية جعلتها موضوعا خصبا للصحافة ، بل ان موته نفسه كان ذا طابع درامى ، وكذلك تركزت شهرته الأدبية فى رواياته الطويلة ، وهى شهرة ساهمت فى اذكائها هوليوود ونجومها اللامعون . مع ان هذه الروايات ليست من روائع الأدب العالمى .





فقد اجمع النقاد على ان «ستشرق الشمس ايضا» عمل فنى غير ناضج ، وتضاربت الآراء حول «وداعا للسلاح » .. فمنهم من وصفها بأنها « فشل فنى ولكنه فشل رائع» . وكان دفاع المدافعين ينصب على الفكرة التى بنيت عليها الرواية .

ولم ينكر أحد أن غرام « كاترين » و « هنرى » ليس مقنعا بالمرة الا بالنسبة للمراهقين ممن لم يتجاوزوا السادسة عشرة .

أما « لمن تدق الأجراس؟ » فهى قصة مسلسلة مثيرة ، يجد القارىء فيها غراما جارفا وحربا طاحنة وتضحية مثالية، وكلها عوامل اكتشف السينمائيون انها تدر عليهم أرباحا ضخمة .

وقد يستطيع الفنان أن يسمو بهذه الخطوط الرئيسية الى مستوى الفن الأصيل كما فعل تولستوى فى قصته « الحرب والسلام » ، ولكن « لمن تدق الأجراس ؟ » ليس فيها ما يميزها عن «ذهب مع الريح» مثلا، ولم يزعم أحدأنهذه القصة الأخيرة ترتفع الى مصاف روائع الأدب العالمى بحيث يمكن مقارنتها بـ « الحرب والسلام » .

وليس فى هذه المقارنات اجحاف بهيمنجواى ، فهو من كتاب القمة لا ريب ويجب الا يوضع فى مكانة أدنى . ولكنا لن نستطيع أن نضعه فى هذه المكانة الجديرة به اذا ركزنا اهتمامنا على رواياته الطويلة : فهو كاتب قصة قصيرة أولا وأخيرا . وفى هذا المجال الأدبى استطاع أن يخلق خلقا مبتكرا، ويجدد تجديدا فنيا أصيلا فى فن ظن الكثيرون أنتشيكوف قال الكلمة الأخيرة فيه . لقد كان تشيكوف نقطة تحول فى فن القصة القصيرة ، ففير مفهوم العالم لها، ووسع امكانياتها وجدد فىشكلها وفى حرفيتها. وكل هذا صنعه هيمنجواى من جديد .. فخلق القصة الهيمنجاوية كما خلق تشيكوف من قبل القصة التشيكوفية .

ولعل اهم تجديد أحدثه هيمنجواى فى فنالقصة القصيرة هو موضوعيتها البحتة . كان تشيكوف فى كثير من الأحيان يقدم لنا القصة من وجهة نظره هو أو على الأقل من وجهة نظر العالم ببواطن الأمور . وهذه طريقة قديمة معترف بها فى الأدب استعملها كل كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر فمثلا نجد تولستوى يحلل نفسية ناتاشا كما يحلل نفسية سونيا . فالكاتب يستطيع أن يدخل الى كل قلب وكل مكان ، ويفهم ما خفى على شخصياته نفسها . وقد استعمل تشيكوف هذه الطريقة فى القصة القصيرة وخصوصا فى قصصه ذات الطابع الفكه .

أما هيمنجواى فقد أخرج نفسه من القصة كلية. فلا تحس بوجوده كشخص على الاطلاق . وفى أغلب الأحيان يقدم القصة بشخصياتها وأحداثها منخلال وجهة نظر احدى هذهالشخصيات. وهذا الشخص اما أن يتكلم بضمير المتكلم أو يتحدث الكاتب نيابة عنه بصيغة الفائب بشرط الا يقص علينا شيئا لم يحصل فى حضور هذا الشخص ، أو حصل ولم يلفت نظره ، ولا يشرح لنا ما لا يفهمه .

وهذه طريقة ابتدعها هنرى جيمس الكاتب الأمريكى الحديث فى رواياته . فالكاتب غير موجود ولكن الموجود شخص فى الرواية يشهد الحياة من حوله وتكون هذه المشاهدة تجربته الشخصية . فلا تصبح القصة مجرد الحوادث الخارجية التى تروى لنا ، بل يضاف اليها تأثر هذه الشخصية التىترويها بهذه الحوادث . وكان جيمس يغير هذه الشخصية فهى تارة فتاة فى العشرين من عمرها ، وتارة شاب فى الثلاثين وتارة رجل فى الخمسين . والقصة هى التجربة التى تمر بها هذه الشخصية .. تجربة تتكون شيئا فشيئا من الحوادث الصغيرة الكثيرة ولا تكتمل الا باكتمال الحدث الذى هو عندالكتاب الآخرين محور الرواية .

وكثيرا ما يكون الأثر الذى تركته التجربة هو معرفة الشخص بنفسه أو بأعماق الآخرين فى القصة فيتبين معنى الحوادث التى مرت بهومدلولها الحقيقى .

اتبع هيمنجواى هذه الطريقة فى القصة القصيرة وكان فى أغلب الأحيان يرينا القصة من خلال شخصية صبى يدعى نيك آدمز Nick Adams وقد يكون للاسم دلالة رمزية وقد لا يكون . فنيك Nick هو الاسم الذى يطلقه الأدب الشعبى على الشيطان ، وآدمز مشتق من آدم . فاذا كانللاسم دلالة خاصة فهو يدل على الانسان بعد الخطيئة ، أى الانسان العادى الذى هو نحن . هذا الصبى يرى الحدث ويتأثر به . والفرق بين هيمنجواى وجيمس أن الحدث عند هيمنجواى لا يكون قصة كاملة بل هو مجرد لمحة من لمحات الحياة ــ قد لا يكون له بداية ولا نهاية : رجل يموت على قارعة

الطريق (١) .. رجلان يأتيان لقتل ثالث (٢) .. امرأة تلد بلا مسكنات وينتحر الزوج (٣) . رجل تموت زوجته فجأة (٤) .. مقابلة عابرة لملاكم قديم (٥) .. كلها مجرد حوادث عابرة قد تحدث لأى شخص فى أى يوم . ولا نعرف عن أصحابها أى شىء خارج هذا الحدث ، ولا يهمنا أن نعرف عن أصحابها أكثر مما يعطينا هيمنجواى .

يكفى أن الصبى يرى هذا ويتأثر به . فيرى أن العالم كله ألم وقسوة ونهايته الموت . انها لمحات خاطفة تلقى الضوء على العالم الذى يعيش فيه ، وان كانت لا تلقى ضوءا على الشخصيات نفسها . انها تجارب تحدد موقف الصبى من الحياة ، كل منها تجربة قصيرة . وفى بعض الأحيان قصيرة جدا ، مجرد لمحة أو صورة مصغرة للعالم . والصعوبة التى يلقاها الكاتب تكمن فى اختيار اللمحة الصادقة ذات التأثير القوى ، اللمحة التى يمكن أن تترك الأثر الفعال فى نفس الصبى وفى نفس القارىء على السواء . وهيمنجواى لم يخطىء أبدا فى اختيار الحدث الذى يملأ اطاره به .

ولا تقتصر قصص هيمنجواى على تجربة نيك ادمز وان كان قد أفرد له عددا كبيرا من القصص وتتبعه فى تجاربه حتى موته خلال الحرب العالمية الاولى (١) . فهو يستعمل نفس طريقة العرض ويستبدل بنيك شخصية أخرى كالأب فى قصة « يوم فى الانتظار » والزوجة فى قصة « الى المحرر » والمسافر الامريكى فى قصة « الكناريا » .

وهيمنجواى لم يقتصر فى كل انتاجه على طريقة العرض هذه . فهناك قصص تدور حوادثها بلا راو يراها من وجهة نظره ، وانما هى حوادث تتساوى فيها أهمية الشخصيات ويتأثر كل من ناحيته بالحدث تأثرا خاصا به . وحتى فى هذا النوع من القصص ظل هيمنجواى حريصا على الموضوعية

(١) Old Man at the Bridge.

(٢) The Killers.

(٣) The Camp

(٤) In Another Country.

(٥) The Battler.

(١) كانت احدى قصص نيك ادمز عن الحرب نواة « وداعا للسلاح » ، فقبل أن يموت هو وصديقه قال : « نحن الاثنان قد عقدنا سلاما منفردا » وهى الجملة التى قالها هنرى عندما قرر ترك الميدان .

وابعاد شخصيته عنها . وفى هذه القصص استعمل هيمنجواى التكنيك المسرحى . فالكاتب المسرحى لا يحدد للمتفرج علاقة الفرد بالآخرين بأن يتدخل فى الموقف بشخصيته العالمة ببواطن الأمور ، بل يجعلهم يكشفون عن ذلك خلال الحديث ، وقصص هيمنجواى تكاد تتحول فى بعض الأحيان الى حوار خالص بدون أى شرح أو تعليق من المؤلف ، وعلى القارىء أن يستنتج كل ذلك من الحدث وعلاقة الأشخاص بعضهم ببعض ، والمأساة الكامنة وراء الحدث ، اذ يكون الحدث - فى أغلب الأحوال - مأساة عند هيمنجواى .

وتلك المنطقة الأخيرة هى محك قوة الكاتب ؛ فمن السهل أن نكتب حديثا يشرح الحقائق الرئيسية فى القصة ، ولكن براعة هيمنجواى فى انه يستطيع أن يدخلنا الى قلب كل شخص من شخصيات قصته خلال الحديث الذى يقدم لنا المعلومات الخاصة بالحدث .

فنحس أحاسيسهم التى لم ينطقوا بها أو يعبروا عنها تعبيرا مباشرا .. انه يجعل حقائق الحدث هى التى تتكلم . فهو يؤمن أن الكاتب ان استطاع أن ينقل الوقائع كما هى نقلا صادقا ، فهو لابد أن يحدث فى نفس القارىء نفس الاحساس الذى أثارته الحياة فى نفسه . وهذا لا يجعله من أتباع زولا ومدرسة الطبيعيين التى تعتقد انه على الكاتب أن ينقل الحقيقة كلها وان كل الحقيقة يجب أن تقال .

انه على العكس من ذلك يركز اهتمامه على الاختيار ، فيختار الحقائق والوقائع التى تبرز الموقف ، ففن هيمنجواى هو فن التركيز ، ولايكون الاختيار منصبا على اختيار اللفظ المنمق - أى الاختيار البلاغى - بل يتمثل فى اختيار دقائق الحدث . ولعل من أبدع قصص هذا النوع قصة « تلال كالفيلة البيضاء » وهى قصة فتاة وفتى يمضيان أجازتهما معا فى اسبانيا ، ولكن الفتاة تحمل ويكون ذلك اشكالا . فيقطعان الاجازة ويعودان لكى تجرى للفتاة عملية اجهاض . ولكن الفتاة تحب الفتى وتتمنى أن تحافظ على طفلها .. ولكن بلا جدوى .

ان قصة هذه الفتاة مأساة ولا شك ، ولكن هيمنجواى لا يحاول أن يصف الفتاة بأية صفة

من صفات التعاسة أو الألم ، بل انه يسجل الأحداث التى ترينا المأساة فيرى القارىء ذلك دون ان يذكر هيمنجواى كلمة الم او عذاب أو حتى كلمة « الاجهاض » التى هى محور المناقشة بين الطرفين.

انه لا يقول لنا أبدا ان الفتاة لا تريد أن تجهض نفسها ، ولكن التفاصيل الصغيرة تدلنا على ذلك ، فمن أول القصة الى آخرها تقريبا نرى انها تتحاشى النظر الى الفتى ، وحتى هذا لا يقوله هيمنجواى صراحة ، بل يسجل بين آن وآخر نظراتها .

«كانت الفتاة تنظر الى التلال البعيدة» وهى تتكلم، ثم « نظرت الفتاة الى الستائر المعلقة » . وتقوم مشادة قصيرة أثناء الحديث ، ولكنها مشادة لا صلة لها بموضوع الطفل والاجهاض ، الا انها تدل دلالة قاطعة على أن اعصاب الطرفين متوترة توترا شديدا

يخبرنا هيمنجواى بعد ذلك — واستعمل كلمة « يخبرنا » هنا بمعنى تدوينه للخبر ، فالكاتب يبعد شخصيته عن القصة تماما — أن الفتاة تنظر الى التلال ثانية ، وفجأة يقول الرجل « انها عملية بسيطة جدا يا جيج »

عندئذ يصف هيمنجواى الفتاة بأنها نظرت الى الارض والمكان الذى ترتكز عليه أرجل المنضدة، وبعد حديث قصير آخر يخبرنا هيمنجواى أن الفتاة تنظر الى الستائر ثم تمد يدها وتلمسها . كل ذلك يدلنا على أنها تتحاشى النظر الى الفتى فتهرب بنظراتها الى التلال البعيدة أو الستائر القريبة .

وهما لا يجلسان ليتحدثا ، بل يحتسيان الخمر باستمرار . انهما ينتظران القطار ، ومرة أخرى لا يخبرنا هيمنجواى صراحة أن هذه الفترة تمر عليهما قلقة صعبة ولكنه يجعل الحديث يتراخى بين الحين والآخر فيسرعان بشرب البيرة أو يقرران ان يطلبا زجاجة أخرى ، فتحس أن الشراب أو طلب الشراب شىء يملآن به الفترات القلقة التى تمر بهما ، ويتحاشيان اللحظات الحرجة التى تتولد من الصمت الذى يخفى المشكلة الرئيسية التى ببالهما .

والحديث بينهما تافه يقودهما الى مشادة عاطفية تنشأ من لا شىء ، لأنه مثلا لم يجد النكتة التى قالتها ظريفة ، أو لأنها علقت تعليقا ساخرا على نوع المشروب المقدم لها . ثم انه حين يذكر العملية يكون ردها :

— « أو تظن أننا سنكون سعداء ؟ » .

— « اعرف أننا سنكون سعداء . ليس هناك ما يخيف فى العملية ، فأنا اعرف كثيرات اجريت لهن » .

— « وأنا ايضا . وبعدها كان الكل سعداء »

ان النبرة المريرة التى تتحدث بها الفتاة غنية عن الشرح ، فلا يحتاج المؤلف ان يحلل احساسها على الاطلاق . كل ما هناك أنه اختار الألفاظ وطريقة ترتيبها فى الجملة وترتيب الجمل بعضها بعد بعض اختيارا لابد أن يحس معه القارىء باحساس الفتاة وباحساس الفتى وبالمأساة الاجتماعية التى تظهر من خلال الموقف .

فهيمنجواى حين حرم نفسه من التعليق والشرح كان يختار الطريق الصعب — طريق الفن . ولا شك أنه فى استعماله هذا التكنيك ، وهو فى الحقيقة أساس عمله كله كان متأثرا بالفن الحديث — فن بيكاسو وماتيس، وفكرة الخطوط المعبرة والاستغناء عن الألوان الكثيرة وعن الظلال المتناثرة هنا وهناك فالاقتصاد والتركيز هما هدف الفنان ، بحيث تكون الصورة طبق الأصل لا لواقع الحياة ولكن للحياة كما يراها الفنان ويتأثر بها ، حتى يحدث فى القارىء نفس التأثير الذى أحسه هو . لذا كان من الطبيعى جدا أن يتفوق هيمنجواى فى القصة القصيرة عنه فى الرواية .

وكان لهذا التركيز نتيجة اخرى هى أسلوب هيمنجواى ، فحين حجب هيمنجواى نفسه وامتنع عن التعليق كان من المحتم عليه أن يجد أسلوبا يتفق مع هذه القيم . فالوصف المسهب المفصل والأسلوب البلاغى القديم لا يتفقان مع هذا المفهوم الحديث للفن . كان لابد أن يزيل هيمنجواى كل القشور اللغوية ويبعد ألفاظه ولغته عن كل ما يربطها باشعاعاتها الأدبية المتوارثة ، فأخذ يبسط أسلوبه ويبعده عن الأدب حتى أصبحت جمل هيمنجواى الأساسية تقتصر على الفعل والفاعل والمفعول ، أو فى الترتيب الانجليزى فاعل وفعل ومفعول أى ما يعادل المبتدأ والخبر . اليك جملة أمثالها يملأ صفحات هيمنجواى :

« واستطاع نيك أن يعرف ما حدث من موقع الموتى . كانوا مسجين فرادى وجماعات بين اعشاب

الحقول العالية أو فى الطريق العام . وكانت جيوبهم مقلوبة والذباب يغطيهم وحول كل جثة أو مجموعة جثث تناثرت الأوراق » (١)

وهكذا يستمر فى وصف المدينة بعد أن أصابتها القنابل واغار عليها اللصوص ، وكأنه كاتب مسرحى يصف موضع الأثاث على خشبة المسرح « على اليمين أريكة أمامها منضدة .. وعلى اليسار باب يوصل الى الخارج .. الخ . »

فهيمنجواى يريد الخبر ولا شىء غير الخبر ، وعلى الخبر ان يولد الاحساس وهذه عنده هى البلاغة فى حين كانت البلاغة قديما هى مقدرة الكاتب على أن يستعمل اللغة ليولد بها الاحساس. وجزء كبير من عبقرية هيمنجواى يكمن فى قدرته على اختيار التفاصيل الخبرية التى تولد فينا الاحساس بالفعل . فلا يمكن أن نقرأ الخبر السابق من غير أن نشعر ببشاعة الموقف .

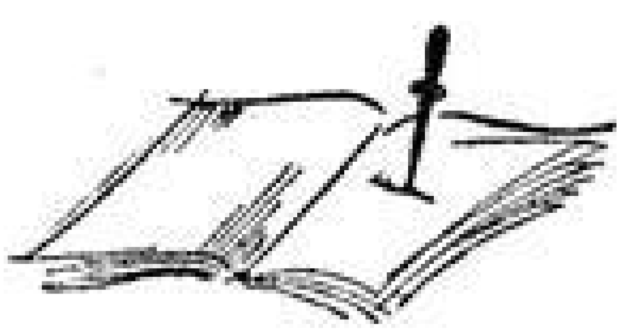
ولعل هيمنجواى وجد فى هذا الأسلوب الطريقة التى وفقت بين تحاشى التعبير عن الاحساس ورغبة الكاتب فى التعبير عنه .

ان مفهوم البطولة عند هيمنجواى هو عدم الشكوى واحتمال الحياة بآلامها وقسوتها . وشخصية كوهن فى « ستشرق الشمس ايضا » شخصية صغيرة فى نظر المجموعة لأنه يعبر عن مشاعره بلا خجل وفى بساطة الطفل . انه لم ينضج بعد ، ولم يكتشف أن الحياة لن تتغير لبكائه وان الواقع المر واقع شكوت أو لم تشكو .

فالتعبير عن الاحساس ضعف وطفولة ، والتعبير المباشر فى الأدب عن الاحساس عاطفية مبتذلة وفجاجة فنية . فكان لابد من اكتشاف أسلوب معبر وغير معبر فى الوقت نفسه .. أسلوب يثير الاحساس ولكنه صارم يقبض الكاتب على زمامه فلا ينساب وراء العاطفة .

لذلك لا توجد تعليقات مباشرة فى أسلوب هيمنجواى . ولذلك ترك الكاتب الخبر يتكلم ، فنستشعر دائما أحاسيس مكبوتة تفيض بين السطور ولكنها لا تظهر صريحة أبدا . ولهذا السبب فشل كل من قلدوا هيمنجواى وهم كثيرون . ان أى تلميذ ثانوى يستطيع أن يكتب جملة من فعل وفاعل ومفعول أو من مبتدأ وخبر ولكنه لن يستطيع أن يختار الفعل الواجب اختياره ولن يستطيع ان يرتب جمله البسيطة ترتيبا يعطيها الشكل الفنى الذى يولد الاحساس . ولم يستطع أحد ــ من بين كل من كتبوا مقلدين هيمنجواى ــ أن يجعل من هذا الأسلوب الذى بلغ أقصى حدود البساطة أسلوبا معبرا عن أعمق وأدق الأحاسيس الانسانية كما فعل هيمنجواى . فى هذا وفى تجديده فى شكل القصة القصيرة ، تكمن أهم مظاهر عبقرية هيمنجواى . وتلك هى المميزات التى ستجعله دائما أبدا كاتبا من عباقرة القرن العشرين .





(١) «A Way You Will Never Be.»



# الملحمة البابلية

# جلجامش

## الباحث عن الخلود

بقلم : الدكتورة نبيلة ابراهيم



فى أواخر القرن التاسع عشر غنم العلم مغنما كبيرا حينما عثر العلماء على قطع متفرقة من ملحمة جلجامش فى مكتبة قصر الملك اشور بانيبال فى نينوى – عاصمة الدولة الاشورية التى كانت تقع على نهر دجلة فيما يقابل حاليا مدينة الموصل ، ثم نشط العلماء بعد ذلك فواصلوا البحث حتى اهتدوا الى الملحمة كاملة مكتوبة باللغة الاكادية . والملحمة تنقسم الى اثنى عشر لوحا ، وفى نهاية كل لوح بداية اللوح الذى يليه فيما عدا اللوح الثانى عشر الذى لم يتضمن فى نهايته بداية للوح جديد ، مما حمل الباحثين على الجزم بان الملحمة تقع فى اثنى عشر لوحا فحسب خاصة وان القصة تنتهى مستوفاة بنهاية هذا اللوح . وفضلا على ذلك فان الملحمة تتضمن اشارات كتابية تحدد على وجه التقريب الزمن الذى نشأت فيه الملحمة . فقد ورد فى بدايتها أن هذه المخطوطات قد نسخت وجمعت من مخطوط قديم اخر وانها تقع فى حوذة ملك العالم آشور بانيبال – ملك الاشوريين . على ان هذا النص الصريح لم يقدم بيانات كافية عن هذا المخطوط الذى نقل عنه كما أنه لم يذكر مكانه – ويرجح الباحثون أن المخطوط الأقدم يرجع الى نهاية الألف الثانى قبل الميلاد كما تشير الى ذلك الاشارات التاريخية بالملحمة . فجلجامش – بطل الملحمة – كان ملكا بابليا حكم فى نهاية الألف الثانى قبل الميلاد واتخذ من ورقا عاصمة له . وكذلك تذكر الملحمة ان جلجامش ابتنى حول أوروك ( ورقا ) سورا . وقد اثبت البحث العلمى كذلك أن العهد الأول لهذا السور يرجع الى هذا التاريخ . وعلى ذلك فاذا كان مخطوط نينوى يعتمد على مخطوط اخر فهو انما يعتمد على الأصل الأول للملحمة البابلية التى كتبت لتصور مأساة الملك البطل جلجامش

وكان أول ناشر لما عثر عليه فى البداية من مخطوطات الملحمة هو « باول هاوبت » وقد نشر ذلك فى العدد الثالث من مجلة « المكتبة الأشورية » عام ١٨٨٤ م تحت عنوان « ملحمة النمرود البابلية » . ثم تلا ذلك نشر بعض اجزاء متفرقة أخرى قام بنشرها « باول هاربت » و « الفريد يريميز » . وبعد أن تم نشر المخطوطات المتفرقة ومقارنتها بعضها بالبعض الاخر ، تمكن الباحث « ب ينش » من نشر الملحمة نشرا كاملا لاول مرة ثم أعقب ذلك بدراسة لها وتعليق عليها . ومن نتيجة هذا البحث ان اصبح اسم بطل الملحمة معروفا بصفة مؤكدة على أنه جلجامش وليس جيشتوبار أو ازدوبار كما اعتقد بعض من سبقه من دارسى المخطوطات . أما اسم صديق جلجامش فليس من السهل الجزم به ، هل هو انجيدو أو ايبانى «Eabani» ، اذن أن الاسمين يذكران فى المخطوطات على حد السواء

هذه نبذة مختصرة عن الملحمة البابلية « جلجامش » ، ونحن نخصها بعد ذلك بالعرض والدراسة . ولعلنا نوفق فى ابراز قيمة الملحمة الفنية والجمالية اللتين صيغت فيهما لا مأساة جلجامش فحسب ، ولكن مأساة كل انسان فى كل زمان ومكان .



## اللوح الأول

كل شيء كان يراه سيد الأرض ، وكل مخلوق كان يعرفه . كان يتعمق الناس حياتهم وكفاحهم ، وكان يطلع على السر ويكشف مكنون العلم منذ عصر الطوفان الى عصره . لقد سار فى طريق بعيد ، فكان تجواله طويلا وكانت رحلته شاقة ، ثم ترك السطور التى حفرها من الصخر تشهد على ذلك .

وابتنى البطل جلجامش حول أوروك سورا ، ووضع أساس اينا المقدس - المعبد الطاهر - ثابتا كالصخر ، وحول السور والمعبد وقف الحراس يقظين ، كان ثلثه انسانا وثلثاه الها ، وكانت صورته الجسدية تبعث على الرهبة والخوف . مثيله لم ير الانسان فى الجمال والقوة ، فالأسد كان يمسك بشعر جسده ويطعنه والوحوش كان يوقع بها فى الشرك فى سرعة وعنف . ثم كان قانون البلد كلمته وقوله . لم يشعر يوما بالتعب ذلك الانسان السعيد البائس . وكان الجميع فى خدمته : الاقوياء والأسياد والحكماء ثم الصغار والكبار ، بل النساء كذلك . فلم يترك الفتاة لحبيبها ولم يترك البطلة لزوجها البطل ، حتى ارتفعت أصواتهن بالشكوى الى الاله الكبير . رب السماء ورب أوروك :

« لقد خلقت الوحوش المفترسة والآساد الضارية ولكن جلجامش يفوقها قوة ، فمثيله لم نر أحدا . الحبيبة لم يتركها لحبيبها ولا البطلة لزوجها البطل »

واستمع الاله « أنو » لشكواهن ، ودعا الالهة أورورو - خالقة البشر - وقال لها : « لقد خلت الوحوش يوم أن خلقت مردوك - اله مدينة بابليون فاصنعى الان مخلوقا يشبه جلجامش فى طباعه وقوته ، ثم ابعثى بهذا المخلوق الى أوروك ، وهناك يقف أمام جلجامش منافسا ، وحينئذ يعم أوروك الهدوء .

وفى لحظة رسمت أورورو الصورة فى ذهنها : تماما كما طلبها الاله أنو ، ثم أمسكت بتراب بللته ببصاق الألوهية وصنعت انجيدو .

وهناك وسط المراعى الشاسعة وقف انجيدو جاهلا لا يعرف شيئا عن الأرض وعن أناسها . وكان يكتسى جلد الاله « سومو كان » اله الجبال ، وكان يملأ جسده الشعر . كان يأكل مع الغزلان من عشب الحقول ، وكان يشرب مع القطيع من مياه النبع . وعلى هذا النبع كان يتردد أحد الصيادين وكان

يرى انجيدو مهددا له . ولما حملق انجيدو فى وجهه ذات يوم ، رجع الصياد الى مسكنه غاضبا محنقا والحزن يملأ قلبه . لقد بدا له ذلك الشبح كما لو كان سيد الجبال . ثم بعث بشكواه الى أبيه وقال : « أبتاه ، أرى رجلا قادما من اعلى الجبال ، يبدو كما لو كان من سلالة الاله انوس . ان قوته آسرة وهو يتجول فى المراعى . ثم رايته يقترب من النبع ويرقب القطيع . لقد أثارتنى هيئته وخشيت الاقتراب منه . » حينئذ رد عليه الأب قائلا : اذهب الى أوروك .. الى جلجامش ، وتحدث معه عن قوة ذلك الرفيق المستوحش ٠ توسل اليه أن يوقف على خدمتك أنثى ثم اصطحبها معك الى الخارج . فاذا ما انتشر القطيع حول النبع وظهر انجيدو ، خلعت الأنثى عنها ملابسها واسرته بامتلائها . فاذا ما وقعت عيناه عليها اقترب منها وترك القطيع . »

وذهب الابن بكلمات ابيه الى اوروك ، واقتحم الأبواب وسجد أمام جلجامش وقال : جاءنا رجل من أعلى الجبال قوى فى قوة اله السماء ، فسيطر على المراعى بأسرها منذ أن وطئتها قدماه . اننى اخشى أن تقع عليه عينى وأخشى أن اقترب منه . كلما حفرت قبيرا ملأه بالتراب وكلما نصبت شراكا حطمه . ثم انه اذا بدا ولى القطيع هاربا . » حينئذ رد عليه جلجامش قائلا : « اذهب يابنى واصطحب امراة مشرقة من معبد الالهة عشتروت ثم قدها اليه . فاذا رأته خلعت عنها ملابسها واسرته بامتلائها وصرفته عن القطيع . واصطحب الصياد الأنثى حتى النبع ، واستقرا هناك . وجاء انجيدو وأخذ يرعى ويرتوى مع القطيع . ولمحت المراة الانسان المكتمل القوة ، الرفيق المستوحش ٠ رجل الجبل . لقد جاء بخطوات متئدة عبر المراعى ثم اخذ يتجسس حوله .. لقد اقترب . وأسر اليها الصياد كلماته : « انه هو أيتها المراة ، اخلعى عنك ملابسك حتى تأسريه بامتلائك ، لا تنتظرى طويلا . ابعثى الشهوة فىنفسه . انه حينما يراك سيقترب منك ، فابقى عليه فى أسرك الأنثوى » وكشفت المراة عن جسدها ، وأثارت الرغبة فى نفسه ، فاقترب منها انجيدو وغفل عن القطيع ، واختلى أحدهما بالآخر ستة أيام وسبع ليال وبعدها افاق أنجيدو وأحس أنه قد أشبع نفسه من جمالها ٠ ثم ارسل نظره فى المراعى حوله . لقد كان يبحث عن القطيع ، ولكنه لم ير شيئا . فتملكته الدهشة ووقف منعقد اللسان بلا حراك . ثم تحول الى الأنثى وركع امامها ساجدا . فانطلقت تتحدث اليه وهو يصغى اليها : « انك تمتلك جمال الآلهة وقوتها ياانجيدو ، فلماذا تسعى وراء الحيوان المتوحش فى المراعى . تعال معى الى أوروك .. الىالمعبد المقدس حيث أنوس وأشتر ٠٠ بل الى القصر الذى يستطع بالأضواء حيث يسكن جلجامش ـ البطل الكامل الذى يحكم بقوة لا مثيل لها بين البشر . »

وسعد انجيدو بحديثها وأجابها : « هيا بنا سيدتى .. انطلقى بى الى البيت المقدس حيث أنوس وعشتروت ، بل الى جلجامش ـ البطل الكامل . اننى سأدعوه للقتال وسأهتف بصوت تصدع له الجبال حتى يسمع صداه فى أوروك : اننى انا القوى قد خطت قدماى الميدان لاغير من خط أوروك ! »

وسار انجيدو مع المراة الى أوروك ، واستعدت المدينة لاستقبالهما . ثم دخلت المراة به الى المعبد المقدس ، فخلعت عليه ابهى الحلل وقدمت اليه خبز الاله وخمره وهى تسر اليه قائلة : « انجيدو يا من آمل أن يحيا طويلا ، اريد ان اطلعك على جلجامش الانسان السعيد البائس ٠ سترى كيف أن عينيه تتقدان كالشمس وكيف أن عضلاته جامدة كالصلب ، ثم كيف انه يرتفع بجسده فى زهو . التعب لا سبيل له اليه والخوف يبعثه فى نفوس الناس كما يفعل الاله أدد ـ الهالأعاصير والزوابع . ان جلجامش يتوقع ظهور منافس له ، اذ انه راى حلما ازعجه وجاء ليقصه على امه وقال لها : « أماه .. فى هذه الليلة شاهدت حلما عجيبا ، شاهدت أن نجوم السماء تتساقط حولى كقتلى الحرب ثم تمثلت أمامى رجلا حاولت أن أرفعه ، ولكننى لم اتمكن لثقله . ثم وقف حوله شعب أوروك يقبلون قدميه ، ولكننى قبضت عليه فى عنف حتى أحضرته تحت قدميك . وحينما نظرت انت اليه ، اتخذت منه ابنا لك وقدمته الى اخا فى كفاحى . » ونظرت الأم مفسرة الأحلام الى ابنها وقالت له : « اذا كنت رايت نجوم السماء تتساقط واذا كانت قد تمثلت أمامك رجلا ، واذا كنت حاولت أن ترفعه فلم تستطع ثم أحضرته تحت قدماى فاتخذت منه ابنا كل ذلك معناه أن بطلا سيظهر منافسا لك ٠ وبالرغم من انك ستغلبه فانك ستتخذ منه أخا لك . ان كفاحك سيكون كفاحه وسعادتك سعادته . »

« هذا هو الحلم الذى رآه جلجامش يا انجيدو ! »







حينئذ أطرق انجيدو رأسه . ثم خطت قدماه بيت الاله الى الخارج .

## اللوح الثانى

واخذ انجيدو يشق طريقه وسط الحشد الى جلجامش . لقد خرج الجمع ليشهد رجل المراعى والجبال الذى فاق رجال البلد طولا . ثم تقابل البطلان . وطلب انجيدو المبارزة وغلب جلجامش انجيدو ورمى به الى الأرض ، ثم قبض عليه وأحضره تحت أقدام أمه واعترى الناس هول وفزع . ورفع انجيدو جسده الضخم ناظرا الى جلجامش وقد علا وجهه السواد وملامحه الاكتئاب . ثم طرح ذراعيه الى جانبيه فى يأس واغرورقت عيناه بالدموع . ومدت الأم يدها اليه وأمسكت به وقالت له : « انك ولدى يا انجيدو ، لقد ولدتك اليوم .. اننى أمك وهذا اخوك . » وفتح انجيدو فمه وقال « أمى . لقد عثرت على أخى فى الكفاح . » ثم قال له جلجامش : « انك صديقى فتعال نكافح جنبا الى جنب ! »

ثم اراد الاله « انليل » اله الأرض أن يحمى أشجار السدر ، فعين خومبابا حارسا لينشر الرعب بين الناس . لقد كان صوته يشبه الرعد وأنفاسه تهتز لها الأشجار . عند ذلك قال جلجامش لانجيدو : « ان خومبابا يسىء الى « شمس » اله الشمس والقاضى فى الأرض والسماء . ان حمايته لأشجار السدر لم تعد تعرف حدودا ، فكل من اقترب من الغابات أرداه قتيلا . ان قلبى يحدثنى بالبحث عنه . صديقى : لماذا نبقى فى وروك كسالى بلا عمل ؟ اننا نريد أن نغامر وأن نقوم بأعمال البطولات . »

**انجيدو :** ان قوة خومبابا لا تعرف الحدود كما ذكرت يا جلجامش ، وهل يمكننا نحن ان نقف أمامه أندادا ؟

**جلجامش :** صديقى .. اننا سنرحل سويا الى الغابات وسنقف سويا أمام خومبابا عدو الانسان والاله .

## اللوح الثالث

لقد انتقل انجيدو الى البهو الملكى ، ولكن قلبه كان حزينا ، بل كان يرف كالطائر فى السماء . لقد أخذ يحن الى المراعى والى قطيع الجبل ، ولم تكف أغنية الشوق عن التردد فى نفسه . فلم يستطع

البقاء وخرج هاربا من المدينة الى المراعى مرة أخرى وانصدع قلب جلجامش اذ قد ولى صديقه . ثم اجتمع بالاسياد والأشراف وأخذ يتحدث اليهم : « ان الحزن يقتلنى بسبب غياب انجيدو ، فأنا ابكيه بعويل كعويل النساء • ان السيف الذى يتدلى من منطقى والبهاء الذى يحيط بى ، بل القوة الجبارة التى امتلكها ، لكل هذا لا يعنى لى الآن شيئا . لقد اختفى انجيدو صديقى ، اختفى ليرعى مع وحوش الجبال مرة أخرى ، بل انه ولى ليسعى وراء امرأته التى أضلته . اننى أعلن الحداد عليه من اليوم حتى أبحث عنه فى المراعى وأعثر عليه •

أما انجيدو فقد جلس وحيدا فى المراعى رافعا يديه الى السماء . . الى اله الشمس متوسلا وهو يقول : « شمس أتوسل اليك أن تحل اللعنة بالصائد ، ان تزيل ملكه وأن تسلط الشياطين عليه فتعذبه ، والأفاعى لتملأ حياته رعبا • » قال ذلك ثم نظر حوله فلم يجد امرأته ، فرفع صوته الى الاله مرة أخرى : « وهل يمكن أن يكون مصيرك أيتها الأنثى كما أتمناه ، حياة أبدية وحنينا ملتهبا الى يعيش فى نفسك الى الأبد ؟ . اننى أتمنى أن يكون الطريق مسكنك وأن التعب لا يفارقك وأن قدميك تظلان تدميان من السير . ان الجوع والعطش يعذبانني ، وذلك بسببك أيتها الأنثى . لقد أيقظت الرغبة فى نفسى فسعيت وراء المعرفة وأصبحت غريبا عن الوحوش ، اننى اطلب لك اللعنة لأنك قدتنى من المراعى الى المدينة . »

واستمع الاله شمس الى كلماته ، فأجابه : « لماذا تلعن المرأة يا انجيدو ، لقد أطعمتك من مائدة الآلهة — طعام الاله ، ثم سقتك الخمر — خمر الملوك . ثم ساقتك الى جلجامش السيد فاتخذ منك صديقا . جلجامش الكبير ، اتخذ منك صديقا ، فأسكنك القصور وجعل الناس تقبل قدميك . انه الآن حزين عليك وقد أعلن الحداد بالمدينة بل انه قد ارتدى جلد الأسد وترك المدينة الى المراعى ليبحث عنك . »

استمع انجيدو لكلمات الاله شمس ، فاطمأن قلبه بعض الشىء . ثم لاحت له من بعيد سحابة من تراب . لقد جاء جلجامش ليقود انجيدو مرة أخرى الى المدينة . .

كان قلب انجيدو بعد ذلك مثقلا بالهموم . لقد رأى حلما ازعجه وأراد أن يحكيه لصديقه جلجامش قال له : « اننى رأيت حلما أقض مضجعى ، رأيت أن السماء تبرق وأن الأرض تهتز ، ورأيتنى أقف وحيدا أمام مخلوق وجهه مكتئب اسود كالظلام • لقد كان يبدو أمامى شرسا ككلب المفاوز . وفى لحظة قذف بى بعيدا فى حفرة ثم حولنى الى شكل آخر واستبدل بذراعى جناحين وقال : الآن طر بجناحيك بعيدا حتى تصل الى طريق لا رجوع لانسان منه فسر فيه ، ثم تقابل بيتا لا مخرج له فادخل فيه . هناك يعيش الناس فى حلكة دامسة ، فهم عن الضوء فى غناء . »

**جلجامش :** غدا نحيى الطقوس ونذبح الضحايا ونتوسل للاله أن يحول بين أرواح الموت وبينك يا انجيدو .

## اللوح الرابع

ثم نادى شمس جلجامش وقال له : « استعد وصديقك لمصارعة « خومبابا » . لقد عين حارسا على أشجار السدر ولكنه اراد أن يكون اله الجبل . لقد أغضبنى « خومبابا » ولذلك أطلب منك محاربته • ثم ذهب جلجامش وانجيدو الى أشراف الشعب والقيا عليهم التحية قائلين : « لقد طلب منا شمس أن نصارع خومبابا . »

أشراف الشعب : لتكن فى حفظ الاله شمس يا جلجامش ، ووقاك شر حارس أشجار السدر

ثم ترك جلجامش وانجيدو المجمع وخرجا . فتقابلا مع أمهما التى كانت منصرفة الى العبادة من أجلهما . ووجداها قد صعدت الى أعلى المعبد وأشعلت النار والبخور وأخذت تهتف للاله شمس وتقول له : « لماذا أعطيت ولدى جلجامش قلبا لا يعرف الراحة ؟ لقد كان الهدوء قد وجد طريقه الى نفسه ولكنك بعثته الى الحركة مرة أخرى . ثم طلبت منه أن يسير الى خومبابا . . الى معركة لا علم له بها . ولكنه لابد أن سيسير اليها . ان البلاد سيعمها الفزع من اليوم الذى يرحل فيه جلجامش حتى اليوم الذى يعود فيه منتصرا على الشر . اننى أطلب منك يا اله شمس أن تحفظه . » قالت ذلك ثم أشعلت النار فصعد الدخان بدعائها الى السماء . ثم توجهت الى انجيدو وقالت له : « انجيدو أيها القوى . . انك لى سعادة وعزاء . كن حاميا لجلجامش ولدى • »

واستعد جلجامش وانجيدو للسير . ومن بعيد لحا الجبل الشاهق وقد أطل من أعلاه بيت الاله •





وكانت غابات السدر الكثة تحول بينهم وبين بيت الاله . فنصبا خيمتهما فى أسفل الجبل ثم أخذا يلتمسان الطريق لاقتحام الغابة . ولمحهما خومبابا ولم يكن مرتديا أثوابه السبعة السحرية ، فجرى فى الغابة كالوحوش الجائع وزأر بصوته : « هيا اقتربا منى حتى أقدمكما طعاما للوحوش . »

وساعدت الآلهة البطلين ومكنتهما من الضرب . ولكن الضربة أصابت رجلا من رجال خومبابا . فسعدا بالضربة الأولى ، وبعدها نظر انجيدو الى صديقه وقال له : « صديقى ، لا نريد أن نتوغل فى الغابة أكثر من ذلك .. لا نريد أن نسير بعيدا فى الظلام .. اننى أشعر أن رجلى عاجزتان عن السير ويدى عن الضرب . »

**جلجامش :** لا تكن هكذا عاجزا جبانا يا انجيدو ، ألسنا مكلفين بالقضاء على خومبابا ؟ تذكر الاله شمس وحينئذ سيزول العجز عن رجليك ويديك ، ثم سارا بعيدا حتى وصلا بالقرب من أشجار السدر .

## اللوح الخامس

وهنا بدأ تجوالهما . ومضت ساعة ثم ساعة ولم يريا أثرا لخومبابا . ثم عم الظلام الكون وأضاءت النجوم السماء ، فركنا الى النوم وأحدهما يقول للآخر : لنر كيف تكون أحلامنا الليلة . » وفى منتصف الليل استيقظ جلجامش يحكى حلمه لصديقه : « صديقى : لقد رأيت حلما مفزعا حقا .. لقد كنا نقف نحن الاثنين على قمة الجبل . ثم انحدرت صخرة كبيرة الى أسفل محدثة صوتا كالرعد . ثم رأينا أنها قد قذفت معها بانسان طارحة به الى الأرض . عندئذ جرينا ، وفى لحظات كنا فى طريقنا الى أوروك . »

ثم استأنفا السير ساعات طويلة أخرى . وهبت رياح باردة وعاصفة هوجاء . وعندما أقبل الليل لجأ الى النوم من شدة التعب . ثم استيقظ جلجامش مذعورا مرة أخرى وقال لصديقه : « صديقى ! ألم تنادنى ؟ وما الذى أيقظنى اذن ؟ انه حلم .. حلم مزعج للغاية . لقد أحسست بأن الأرض تهتز وأن السماء تبرق ثم أبصرت نارا . وبعد ذلك هدأ كل شىء ولم أبصر سوى رماد . » وأخبره صديقه مرة أخرى بأن الحلم يبشر بكل خير . ثم استأنفا السير ، حتى اقتربا من الهدف ، وقابلهما خومبابا وجها لوجه ساخرا بقوتهما .

ولكن جلجامش قذفه فى سرعة وأصاب الهدف . ومات خومبابا .

فاحتضن جلجامش صديقه وحملا الجثة ورميا بها فى الفضاء طعاما للطيور . ثم صعدا الى قمة الجبل حتى يقتربا من الآلهة . ولكنهما سمعا صوتا محذرا يقول لهما : « اذا كنتما قد أتممتما عملكما ، فارجعا الى أوروك . لا سبيل لانسان مصيره الموت أن يصعد الى أعلى قمة الجبـــل حيث تسكن الآلهة » وهنا أدار البطلان ظهرهما الى بيت الآلهة وسارا فى طريقهما الى أوروك .

## اللـــوح الســادس

وفى أوروك اغتسل جلجامش وجلى ســيفه . ورأته الالهة عشتروت الهة الحب فاشتهته لنفسها ونادته : « جلجامش ، ما أبهاك وما أجملـك ! اننى أريد أن أكون زوجا لك وأن تكون زوجا لى . » ولكن كلمات الالهة عشتروت لم تحرك فى جلجامش ساكنا بل انه رد عليها غاضبا وقال لها : « ما الذى دهاك يا عشتروت ؟ وما الذى يمكننى أن أمنحك ؟ كـم أحببت من رجال وكم أذللتهم ، فماذا تريدين منى الآن ؟ وغضبت عشتروت وصعدت توا الى الالـه الأعلى .. الى انو وقالت له : « أن جلجـامش قد عدد سوءاتى وأهاننى . »

**انو :** انك اذن طلبت حبه ولذلك فقد عـــدد سوءاتك .

**عشتروت :** اننى أطلب منك أن تجعـــل وحش السماء فى خدمتى ، فأرسله الى أوروك ليعيث فيها فسادا . واذا لم تفعل ذلك فاننى سأفتح باب جهنم وأترك الشياطين تبعث الاضطراب فى الأرض .

ورضخ أنو لمطلب عشتروت ونفذ لها مطلبهـــا ، وهدد الوحش أوروك وأضج مضاجع الناس . ورأى جلجامش ذلك ، فاجتمع بصـديقه وحـاربا الوحش حتى ارداه قتيلا ، ثم سجدا للاله شمس . ورأت عشتروت ذلك فأنزلت اللعنة بجلجامش . أمـــا سكان أوروك فقد اجتمعوا تحت أسوار قصر الملك جلجامش وأخذوا يهتفون :

من أجمل رجال الأرض ، من سيد رجال الأرض

جلجامش أجمل رجال الأرض ، جلجامش سـيد رجال الأرض

## اللوح الســابع

واستقيظ انجيدو من نومـه مذعورا ودخـل على جلجامش وقال له : « لقد تدبرت الآلهة أمرهـــا يا جلجامش وأحسبها انها تدبر هلاكى . ان حلمى الليلة كان مزعجا . لقد أنبأنى بخطر عاجل . فقـد أبصرت نسرا عظيما هوى من السماء ثم حملنى فى الفضاء عاليا ، وظل يصعد بى أجواء وأجواء ثـم حدثنى قائلا : « ألق ببصرك الآن الى أسفل ، كيف ترى الأرض وكيف ترى البحر ؟ فلما نظرت وجدت البحر كالقصعة والأرض كقطعة من العجين . حينئذ تركنى أســقط من بين مخالبه . فهويت من عـل الى الأرض محطما . »

**جلجامش :** الويل لنا ان كانت الآلهة قد أرادت بنا سوءا .

ثم تملكت انجيدو الحمى ، ورقد طريـــــح الفراش ثلاثة أيام . وفى اليوم الرابع فتح فمـــه وتحدث الى صديقه جلجامش وقال : « صـديقى لقد أرادنى اله الحياة الى نفسـه . انه يريـد أن يصيبنى بسهمه وانا لم أصل الى منتصف المعـركة بعـد . »

ولم يصدق جلجامش ما قاله انجيدو . لقـد كان قلب الصديق مازال يطرق فى خفوت .

## اللوح الثامن

ورقد جلجامش بجانب انجيدو يحدثه لعله يبعث فيه الحياة : « انجيدو .. صديقى ! أين قوتـك وأين صوتك ؟ لقد كنت أقوى من الأسد وأسرع من الغزال . لقد أحببتك كأخ لى ، فغامرنا معا وقتلنـا الوحوش معا ثم قضينا على الشر معا .. هـل تظل نائما هكذا ؟ .. وكان انجيدو قد لفظ انفاسه الأخيرة . ووضـع جلجامش يديه على قلب صديقه فلم يحس طرقا فصرخ : « صديقى انجيدو ! الم تعد تسمعنى .. الم تعد ترانى ؟ بل الـم تعد ترى الضوء ؟ » وظل جلجامش راقدا بجانب صديقـه يبكيه بعويل مزعج ستة أيام وست ليال ، ثم حفر له فى اليوم السابع ودفنه . ثم خرج هائما على وجهه فى البرارى . فقابله صياد قد أزعجه منظر الملـك جلجامش فقال له : « ما الذى جعل وجهك هكذا شاحبا هزيلا ، بل ما الذى اظلـم روحك واحنى جسدك ؟ لماذا يمتلىء قلبك بشكوى مريرة تريد ان تحكيها فى أسى لماذا تتحـول هـكذا مضطربا فى المراعى ؟ »

وفتح جلجامش فمه ليحكى الم نفسه : « صديقى انجيدو الذى ارتبط بى كعضـــوى من جسدى .. صديقى الذى تجولت معه وقاتلت الوحوش معـه

وقضيت على الشر معه ، قد وصل الى المصير الانسانى . لقد بكيته ستة أيام وست ليال وهو راقد أمامى بعد أن خلصت أنفاسه . ثم حفرت له فى اليوم السابع ودفنته . ان موته جعلنى أحس بثقل الحياة ، ولذلك فقد أسرعت الى المراعى باحثا وراء اللانهائى • كيف يمكننى أن اسكت ، بل كيف يمكننى أن اصرخ بعد أن صار صديقى ترابا ؟ وهل سألقى يوما مثل هذا المصير ثم أظل راقدا الى الأبد . »

## اللوح التاسع

**جلجامش :** لقد تفتت كبدى من الحزن على انجيدو ، ولكننى سأستمر فى السير فى المراعى والجبال حتى أصل الى « أوتنابيشتيم » ، الانسان الذى استطاع أن يصل الى الحياة الخالدة ، فأسأله كيف وصل اليها ، فقد اصبحت الآن اخشى الموت . »

وكان التعب قد أنهكه ، فاستلقى فى المراعى مستقبلا احلامه . وفى الشفق فتح عينيه فاذا به أمام جبلين شاهقين ترتكز عليهما السماء . ومن بعيد شاهد جلجامش العالم السفلى تحرسه أشكال انسانية فى هيئة ثعابين . وتكلم أحدهما الى جلجامش وقال له : « انك تسير فى طريق طويل أيها المتجول الغريب . انك تصعد جبالا من الصعب تسلقها . أيمكننى أن أعرف الهدف من وراء مغامراتك ؟ »

**جلجامش :** اننى حزين على صديقى انجيدو . لقد وصل الى نهاية حظ البشرية .. الى التراب . ولذلك فقد خرجت هائما على وجهى باحثا عن « أوتنابيشتيم » علنى أجد عنده جوابا شافيا عن الحياة والموت .

**حارس الحياة السفلى :** لم يسبق لآدمى أن اخترق هذه الجبال يا جلجامش • ولكنك اذا أردت أن تصل الى « أوتنابيشتيم » فلابد لك من اختراقها فخلفها تقع البحار وعند منبع هذه البحار يسكن « أوتنابيشتيم » • والطريق الذى يقودك الى البحار عبر الجبال طويل وشاق . ظلامه حالك ولا أثر فيه لشعاع من الشمس يهديك السبيل . حتى اذا وصلت الى نهاية هذا الطريق وشاهدت البحار ، فانك لن تجد وسيلة تعبر بها هذه البحار حتى تصل اليه . »

**جلجامش :** طريق ملىء بالآلام . هل قدر لى أن اقضى أيامى فى نواح وشكوى ؟ ولكننى سأسير . أيمكنك أن تسمح لى بأن أخترق طريقى وسط الجبال حتى أصل الى « أوتنابيشتيم » فأسأله عن الحياة التى وجدها ؟ أتوسل اليك أن تتركنى أسير لعلنى أفوز بهذه الحياة كذلك .

**حارس الحياة السفلى :** انك جرىء ياجلجامش وقوتك جبارة . فاشتق طريقك وسط الجبال كما تشاء وحينما تجتازه ستجد باب الشمس مفتوحا أمامك . »

وسار جلجامش وسط الجبال وكان كلما خطا خطوة وقف حائرا • لو أن هناك شعاعا من النور لاستطاع أن يرى شيئا ، ولكن الحلكة دامسة والظلام متراكم • ثم مرت ساعات وساعات حتى ظهر له شعاع من الشمس استطاع أن يرى على ضوئه البحار وبجانبها حديقة الاله شمس . حينئذ رفع جلجامش يديه الى الاله شمس وخر ساجدا يرفع اليه مطلبه :

**جلجامش :** ان تجوالى طويل شاق . كم قابلت وحوشا أوردتها مورد الهلاك حتى اكتسى بجلدها واتغذى بلحمها . ثم شققت طريقى وسط الجبال فى الظلام حتى اهتديت على ضوء شعاع الشمس الى البحار التى يسكن خلفها « أوتنابيشتيم » • فهل يمكنك ياإله شمس أن تقودنى الى النوتى الذى يسافر بى عبر البحار حتى استفسر عن الحياة الخالدة التى حصل عليها « أوتنابيشتيم ؟ »

**شمس :** الى أين تسير ياجلجامش ؟ ان الحياة التى تبحث عنها لن تجدها • ولكنك اذا كنت عازما على مقابلة « أوتنابيشتيم » فاذهب الى « سيدورى سابيتو » المرأة الحكيم التى تحرس شجرة الحياة • انها تسكن فى مدخل الحديقة التى تقع أمامك وهى التى سترشدك الى طريق « أوتنابيشتيم »

استمع جلجامش الى كلمات شمس ثم وقف ساكنا رافعا عينيه الى الجنة التى تقع أمامه .

## اللوح العاشر

ورأت « سابيتو » جلجامش قادما فقالت : « اننى ارى شبحا يريد أن يدخل حديقة الاله . من الذى يلح على ذلك بخطوات تشبه الرعد ؟ » فلما اقترب منها جلجامش أغلقت دونه الباب •

**جلجامش :** ما الذى رأيت منى يا سابيتو حتى انك تغلقين الباب هكذا فى وجهى ؟ اننى سأحطم الباب وأكسر المزلاج اذا لم تفتحيه ! »

**سابيتو :** لماذا تبدو هكذا هزيلا وقد علا وجهك السواد ؟ لماذا تبدو روحك هكذا مغتمة وجسدك هزيلا ؟ لماذا يملأ قلبك الألم ؟ »

**جلجامش :** كيف لا ابدو هزيلا وكيف لا تملأ الهموم قلبى وأخى انجيدو الذى قد وهبته الحب كله ، والذى قاسمنى المخاطر وسار معى فى الطرق الشائكة ــ قد وصل الى النهاية التى يصل اليها البشر ؟ لقد بكيته ستة أيام وست ليال وهو راقد بجانبى خالص الأنفاس . كنت ابحث عن الحياة فى جسده ولكننى لم أجدها . وأخيرا حفرت له ودفنته ثم خرجت هائما على وجهى فى البرارى . فكيف يمكننى أن أسكت بل كيف يمكننى أن أصرخ؟ والآن هل لك ياسابيتو أن تهدينى الى طريق « أوتنابيشتيم » ؟

**سابيتو :** الى أين تسير يا جلجامش ؟ ان الحياة التى تبحث عنها لن تجدها . فحينما خلقت الآلهة البشر ، قررت أن يكون الموت من نصيب الانسان وأما الخلود فقد احتفظت به لنفسها . اننى أنصحك يا جلجامش أن تأكل وتشرب وأن تستمتع بالحياة ليلا ونهارا . ارجع الى بلدك أوروك واستعد بهجتك الملوكية ، واصنع لنفسك كل يوم عيدا .

**جلجامش :** كفى يا سابيتو ! هل يمكنك بعد ذلك أن تطلعينى على الطريق الى « أوتنابيشتيم » ؟

**سابيتو :** ليس لهذا البحر مرسى لسفينة يمكن أن تحملك الى مكان تهبط فيه . ولكن هناك عند هذه الأحجار يعيش « أورشانابى » الذى يعمل نوتيا بسفينة « أوتنابيشتيم » . ألا تراه ؟ انه الآن قد ذهب ليقطف فاكهة يأكلها . اذهب واسأله ، فاما أن يحقق مطلبك راضيا واما أن يردك خائبا الى هذا المكان . »

وذهب جلجامش الى شاطىء البحر . فرأى المركب ولم ير النوتى . فناداه بأعلى صوته ، ولكن أحدا لم يرد نداءه . فدفعه الغضب الى أن يحطم الحجارة الملقاة بجانب السفينة . وفجأة ظهر له « أورشانابى » وسأله عن اسمه وعن مطلبه ، فحكى لهجلجامش ما عن له ، فأجابه النوتى قائلا : «ولكنك حطمت بيديك طريق الرحلة التى تبغى القيام بها. ان الحجارة التى حطمتها هى وسيلتنا للوصول الى المركب والى الخروج منه ، اذ أن كل من يمس مياه البحر يهلك لا محالة . وليس أمامك الآن ياجلجامش سوى أن تحضر الى مائة وعشرين جذر شجرة نستخدمها لهذا الفرض . »

وفعل جلجامش ذلك ثم صعد الاثنان فى المركب وبعد رحلة طويلة فى بلاد الظلمات وصلا الى منبع البحار . ولمح أوتنابيشتيم السفينة قادمة على بعد فأخذ يحدث نفسه :

**أوتنابيشتيم :** من ذا الذى يركب السفينة مع النوتى ؟ أهو انسان أم اله ؟

( ثم أسرع من فوره ليستقبل الضيف )

**أوتنابيشتيم :** ما اسمك ؟ حدثنى عن نفسك ! اما انا فأوتنابيشتيم الذى عثر على الخلود .

**جلجامش :** اننى جلجامش الملك ، وقد أتيتك من مكان بعيد للتحدث معك فيما يزعج خاطرى . لقد عذبنى موت صديقى انجيدو ، ولذلك فقد جئت اليك لعلك تشفى غلالة صدرى فترشدنى الى الوسيلة التى حصلت بها على الخلود ، فلعلى بعد ذلك أستطيع أن أرد الحياة لصديقى وأن أحتفظ بها لنفسى .

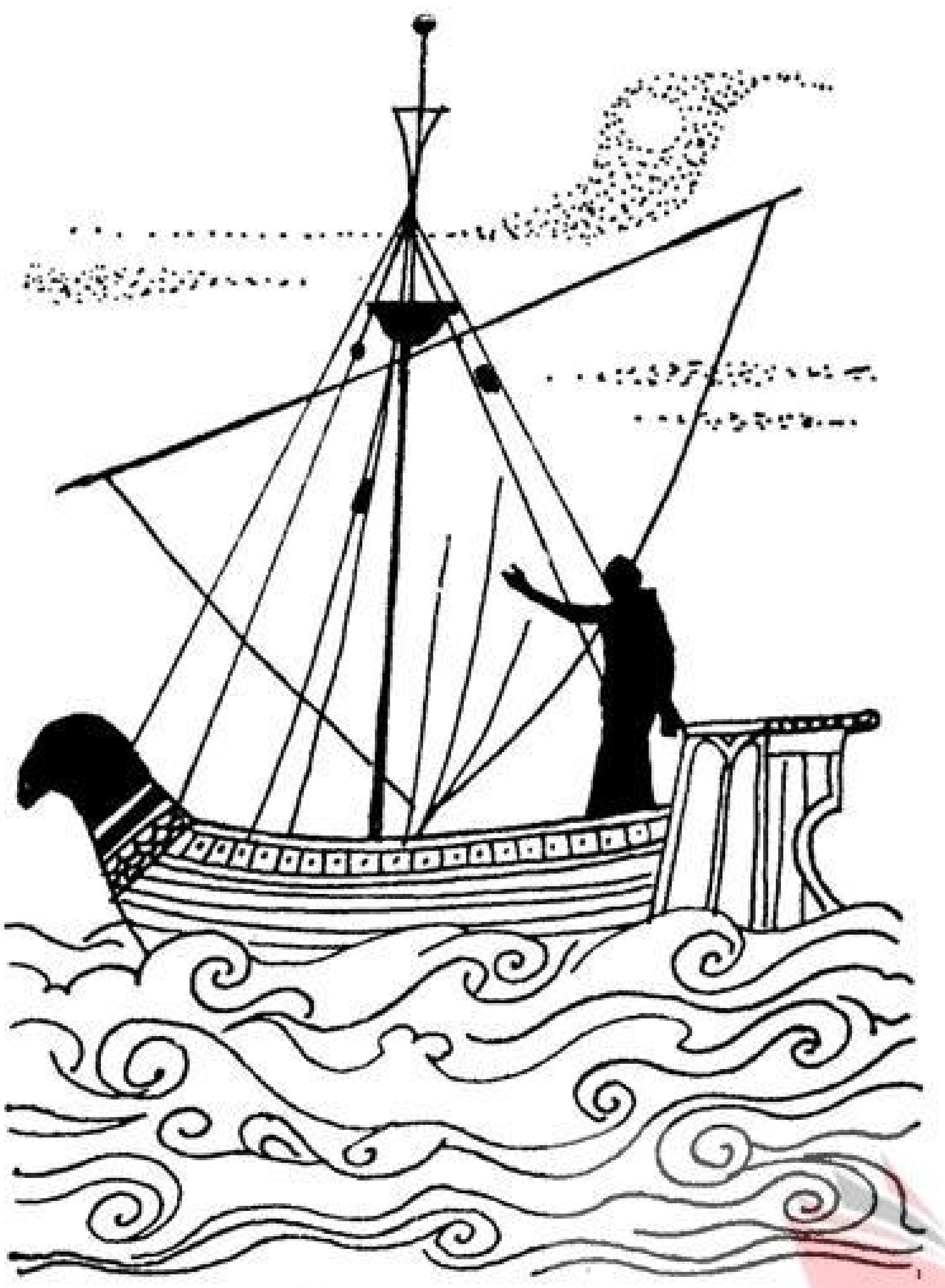
**أوتنابيشتيم :** اترك شكواك وغضبك جانبا ياجلجامش . ان الفرق كبير بين الانسان والاله . الموت للانسان والدوام للاله . وان كان ثلثاك الها وثلثك انسانا ، فان هذا لن يغير شيئا من الحقيقة وهى أنك انسان . ما أن يستقبل المولود ضوء الحياة حتى تجتمع ! أنوناكى » الروح الأكبر مع « ماميتوم » الاله الخالق للمصاير ثم يدبرا معا أمر هذا المولود . فيقررا معا ولادته ووفاته . أما يوم ولادته فيعلنون عنه وأما يوم وفاته فيحتفظون به !

## اللوح الحادى عشر

**جلجامش :** اننى أراك الآن يا أوتنابيشتيم وجها لوجه . انك لست أطول ولا أضخم منى . انك تشبهنى تماما كما يشبه الابن أباه ، ثم انك خلقت كذلك انسانا تماما كما خلقت ، فلماذا وجدت حياتى كلها كفاحا ووجدت أنت حياتك كلها دعة ؟ أخبرنى كيف استطعت الوصول الى مجمع الآلهة وكيف بحثت عن الحياة الأبدية حتى وجدتها .

**أوتنابيشتيم :** اننى سأفتح لك ياجلجامش سرا مدفونا واطلعك على سر الآلهة . انك تعرف لا شك « شوريباك » المدينة الفراتية التى كانت الآلهة قد أنزلت عليها الرحمة زمنا طويلا . لقد غضب عليها اله الأرض يوما وأراد ان ينزل عليها الطوفان. وبعد أن تدبرت الآلهة أمرها بشأن ذلك ، حدثنى الاله « ايا » اله المياه العميقة قائلا : ان الطوفان سيغمر البلد يا أوتنابيشتيم وعليك أن تنقذ الحياة







من الفناء . عليك أن تصنع سفينة كبيرة وأن تجمع فى مخازنها الحبوب والطعام ثم تطرح بها فى البحر قبل أن يبدأ الطوفان وتسكنها أنت وأقرباؤك .

حينئذ رددت على الاله « ايا » قائلا : وماذا يمكننى أن أقول لعشيرتى ؟ .

فقال : قل لهم ان الاله انليل اله الأرض لم يرض ببقائك فى أرضهم ولذلك لا مفر من أن تهجر هذا البلد الى بلد آخر » . وفعلت ما أمرنى به الاله « ايا » ، وصنعت السفينة .

ثم بدأت العاصفة الهوجاء تهب ، والمطر الهاطل يسقط . ورآنى انليل اله الأرض وأنا أتعلق وأهلى بالسفينة فغضب ونادى بأعلى صوته : « من ذلك الانسان الذى هرب من الهلاك ؟ ومن الذى ساعده على ذلك ؟ » حينئذ قام الاله نينيب ـ الالهالمعارض بين الآلهة ـ ورد عليه قائلا : « ومن يمكن أن يفعل ذلك سوى الاله ايا . ان الاله ايا عنده من الحكمة ما تكفيه لأن يدرك كل شىء . » وهنا انطلق الاله ايا متحدثا : « أيها الاله انليل ، انك قد فعلت ذلك دون امعان وتدبر . اذا كنت قد شئت بفعلك هذا ان تعاقب المذنب ، فقد كان من الأولى أن يتحمل كل مذنب وزر ذنبه . ومع كل ذلك فأنا لم أخن عهد الآلهة باحتفاظى بأوتنابيشتيم فى السفينة . لقد شئت أن أحتفظ بالحياة على الأرض ، فهل يمكنك بعد ذلك أن تكون بأوتنابيشتيم رحيما ؟ » حينئذ أمسك انليل ـ اله الأرض ـ بيدى ويد زوجتى وأدخلنا معه فى السفينة ثم قال : « لقد كنت يا أوتنابيشتيم حتى هذه اللحظة انسانا فانيا . أما الآن فانك ستحيا وزوجك الى الأبد تماما كما نحيا . هذه هى قصة خلودى يا جلجامش فهل فى وسعك أن تبحث عن الهبين الآلهة يبلغك مقصدك؟ على أننى يمكننى أن أساعدك على الوصول الى غرضك اذا قمت بتجربة لا يقدر على تنفيذها الانسان الفانى ، وهى أن تحاول الا تذوق طعم النوم ستة أيام وست ليال . فاذا نجحت فانك ستكسب الخلود مثلى . واذا فشلت فسوف تقلك السفينة مرة أخرى الى أوروك . » واستمع جلجامش لحديثه . وجلس مستعدا لتنفيذ رغبة أوتنابيشتيم . ولكنه سرعان ما غلبه النوم . ثم غرق فى نومهطويلا حتى أيقظه أوتنابيشتيم وقال له : لقد نمت طويلا يا جلجامش حتى أيقظتك ! »

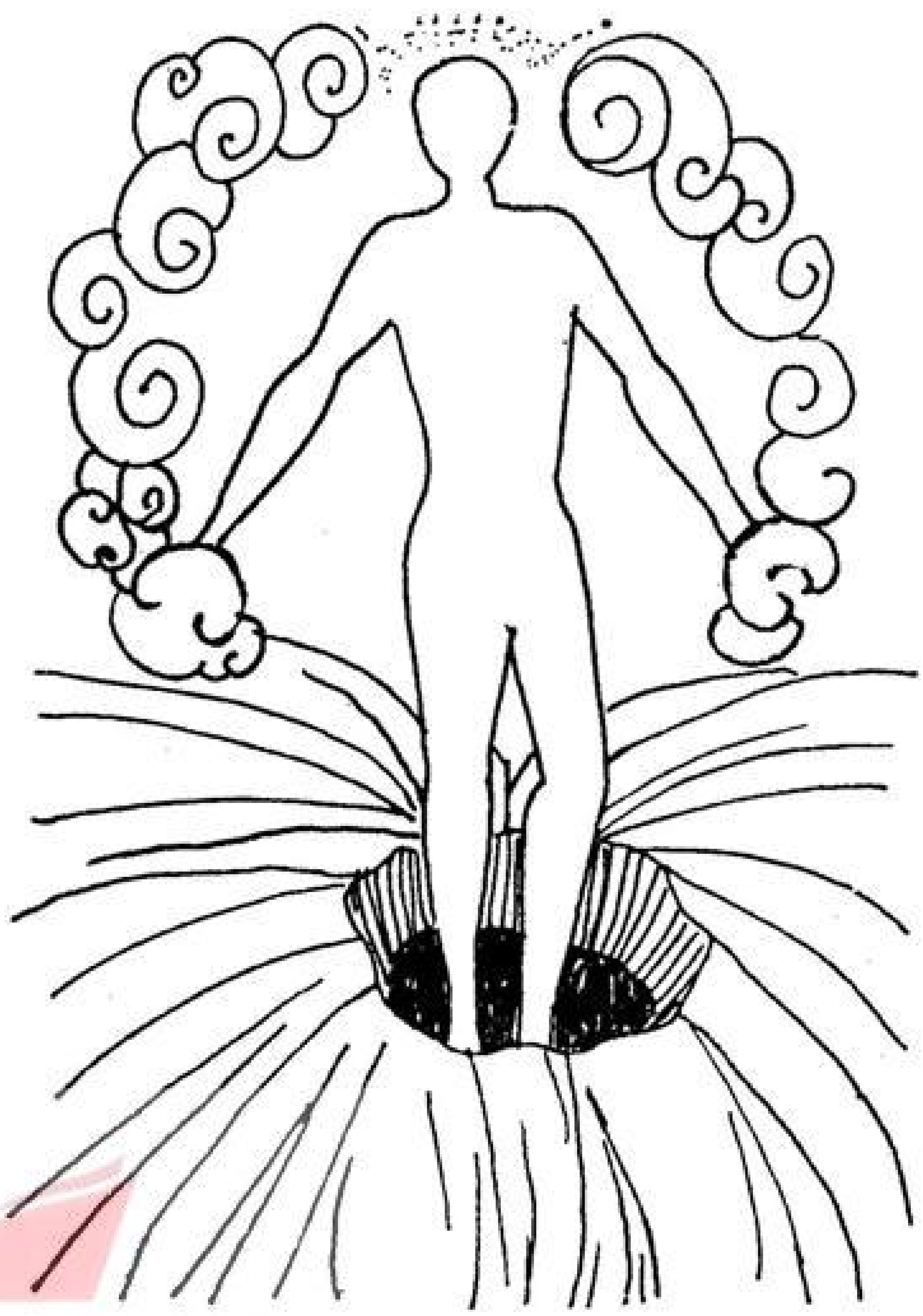
**جلجامش** : وماذا يمكن أن أفعل ؟ اننى لم أشعر الا والنوم قد غلبنى .

**أوتنابيشتيم ( للنوتى ) : انني آمرك من الآن ألا** تأتيني بانسان يسعى لمعرفة قصتي . والآن خذ بيد جلجامش واجعله يستحم ويخلع عنه ملابسه القذرة اجعله يرتدى رداء أبيض ناصعا ، وبهذا الرداء يرجع الى أوروك . ولتكن أيامه بعد ذلك ناصعة مثل هذا الرداء . »

وفعل أورشانابي ما أمر به « أوتنابيشتيم » ، واستعدت السفينة لأن ترحل بجلجامش الى أوروك وعندئذ صاحت زوجة « أوتنابيشتيم بزوجها وقالت له : « لقد أجهد جلجامش نفسه وأذاقها الويل ، فماذا يمكن أن تمنحه حتى يرجع سعيدا الى بلده ؟ » واستمع جلجامش لكلماتها فأوقف المركب عن السير ونظر الى أوتنابيشتيم متلهفا لسماع كلمة أخرى منه . ونطق أوتنابيشتيم قائلا : « لقد أجهدت نفسك يا جلجامش وأذقتها الويل . ماذا يمكنني أن أمنحك حتى ترجع سعيدا الى بلدك ؟ انني سأطلعك على سر آخر .. انه سر الحشائش العجيبة . هذه الحشائش ذات الأشواك المدببة تنبت بعيدا فى البحر الذى تسير فيه . انك ان حصلت عليها وأكلت منها فسوف تخلد .

بهذه الكلمات انبثق الأمل فى نفس جلجامش . ثم استأنف السير بالسفينة . وفى منتصف الطريق عثر على الحشائش فاقتطفها فى سعادة وقال لأورشانابي : « الآن قد حصلت على الحشائش .. أخيرا تحقق أملى العريض ولم أرجع من الرحلة خائبا . انني سأحتفظ بها حتى أعود الى أوروك فآكل منها وأطعمها الأبطال فأخلد ويخلدون . »

وسارت السفينة بالبطل جلجامش حتى قابل أرضا فطلب الراحة . ثم اراد أن يستحم بعد العناء فترك الحشائش على الأرض ونزل الماء . واشتمت أفعى رائحة الحشائش فخرجت من جحرها وقضمتها عن آخرها . وما أن فعلت ذلك حتى خلعت عنها جلدها واستردت شبابها . ورآها جلجامش تبتلع آخر قضمة فارتسم الذهول على وجهه وتساقطت الدموع على وجنتيه ونظر الى أورشانابي فوجده يحملق فى وجهه فى رعب . وأخيرا نطق جلجامش فى يأس : « لمن كان كل ذلك التعب ؟ لقد أجهدت نفسى ثم لم أحصل على شيء ، فقد التهمت ديدان الأرض ثمرة رحلتي الشاقة فى لحظات ! » وسارت السفينة ساعات طويلة حتى ظهرت على بعد مئذنة معبد أوروك . لقد وصلا





الى أوروك .. الى المدينة ذات السور الضخم الذى بناه جلجامش ..

## اللوح الثانى عشر

ولكن جلجامش لم يذق طعم الهدوء . ففى أوروك استدعى الكهنة ليقيموا طقوس السحر ويتلو التعاويذ . لقد أراد أن يتحدث الى روح انجيدو ويسأله عن حياته الأخرى . وجاءه الكاهن الأكبر وقال له : « ان شئت التحدث مع روح صديقك فاخلع عنك رداءك الأبيض وارتد رداء قذرا . ولا تقبل زوجتك ولا تحتضن ابنك ، والا غضبت عليك أرواح الموتى ولم تحقق مطلبك . »

وفعل جلجامش وأجرى طقوس السحر . فظهر له حارس العالم السفلى وتحدث اليه منذرا « ارجع ثانية الى مكانك .. ليس لك من سبيل لرؤية الموتى . ان أحدا لم يفعل ذلك من قبل . »

ولم ييأس جلجامش البطل . فرجع وتوسل الى الاله « أيا » أن يساعده على تحقيق مطلبه . فتفجرت الأرض فى الحال عن فجوة خرج منها خيال انجيدو . لقد وقف بعيدا عن جلجامش ولم يقترب منه . وفتح جلجامش فمه وقال له :

**جلجامش :** صديقى انجيدو ! أخبرنى عن قانون الحياة .. »

**انجيدو :** لن أخبرك يا جلجامش ، لأننى لو فعلت لجلست وبكيت .

**جلجامش :** اننى سأجلس وأبكى .. ولكن أخبرنى !

**انجيدو :** صديقك يا عزيزى الذى كنت تعانق جسده وكان يسعد قلبك بذلك ، قد تهالكت الديدان على جسده ، تماما كما تتهالك على ثوب مهلهل ! صديقك يا عزيزى الذى كنت تمسك بيده فتحس بنشوة السعادة قد تحول الى رماد ، لقد غاص فى وسط التراب ثم أصبح رمادا ! »

وفتح جلجامش فمه ليتساءل بعد ذلك . ولكن الظل كان قد اختفى .

ورجع جلجامش الى أوروك .. الى المدينة ذات السور الضخم الذى كان قد بناه . وهناك فى قصره أراد أن يرتاح بعد تعب طويل ، فاستلقى ثم راح فى نوم عميق .. الى الأبد !



***

**تعد ملحمة جلجامش من أخلد التراث الأدبى العالمى . وهى تحتل مكانا ممتازا فى عالم الأدب بمحتواها وحجمها . فبينما حكت آداب عصرها قصص بطولة الآلهة فى صور مختلفة ، حكت ملحمة جلجامش لنا قصة بطولة الانسان ، اذ ان جلجامش وانجيدو يقفان وسط المعركة . حقيقة ان السماء والعالم السفلى يشتركان مع الأرض فى كونهما مسرحا للحوادث . وحقيقة أن الآلهة والشياطين تظهر على هذا المسرح ، وحقيقة أن جلجامش يرتفع الى مصاف الآلهة بثلثيه ، وأن انجيدو يشبه الآلهة فى روعته وقوته ، الا أن قصة هذه الملحمة لا تحسب ضمن الأساطير ــ ونقصد بالأسطورة القصة الأسطورية بأكملها لا التفصيلات الأسطورية التى تكتنف القصة . فكلا البطلين انسان ، يعيش وييأس ويموت وان كان يمتلك قوة غير عادية . ثم ان الحاجز المكانى يلتصق بهما ويقف حائلا بينهما وبين الآلهة .**

**فاذا صح ان الملحمة تبتعد بقصتها عن الأسطورة ، كان لنا بعد ذلك أن نتساءل ما اذا كانت القصة تعتمد على أصل تاريخى . وقد سبق أن ذكرنا ان جلجامش كان ملكا بابليا حكم فى نهاية الألف الثانى قبل الميلاد ، كما قد قرر العلم ذلك . ولم تخلد ملحمة جلجامش وحدها شخصيته ، ولكن اسمه ذكر كذلك فى بعض الأساطير الاغريقية حيث حكت غرابة مولده والنبوءة التى اصطحبت ذلك مبشرة بمستقبله البطولى . ثم تحققت النبوءة وأصبح جلجامش ملك بابليون .**

**هذا عن الأصل التاريخى لجلجامش ، أما عن الأصل التاريخى لسور أوروك ، فقد ورد فى الآثار السومارية أن السور الذى بناه جلجامش قد أعيد بناؤه وأن هذا السور شيد قبل عصر حامورابى، ١٧٢٨ ــ ١٦٨٦ ق.م**

**أما بلدة أوروك وهى الآن ورقا التى تقع عند مجرى الفرات الأدنى بعيدا عن شاطئه فهى التى ذكرت فى العهد القديم تحت اسم أرك ، وكانت فى قديم الزمان تقع على مجرى الفرات الادنى ثم تغير مجرى النهر على مر الزمن فتزحزح الى الغرب تاركا البلدة ورقا بعيدا عنه .**

**كل ذلك يثبت أن ملحمة جلجامش ترتكز على أصل تاريخى**

**بعد ذلك نتجه الى دراسة محتوى الملحمة . ويمكننا تقسيمها من حيث تناولها للموضوع الى أقسام أربعة : القسم الأول وهو الذى يحكى قصة صداقة جلجامش وانجيدو . والقسم الثانى ويحكى مغامراتهما . والثالث ، وهو يحكى مغامرات جلجامش من أجل الوصول الى الحياة الخالدة . ثم القسم الرابع والأخير وتصور فيه الملحمة تحضير جلجامش لأرواح الموتى ثم نهاية كفاحه .**

### صداقة جلجامش وانجيدو

**ماذا يعنى الشاعر من وراء هذه الصداقة ؟ اذا كان قد أراد بذلك أن يحكى لنا قصة الصداقة المتينة بين بطلين ، فاننا كنا ننتظر منه ألا يجعل الفارق كبيرا بين البطلين حتى يصل الى حد التناقض ، ولكننا نجد الأمر على العكس من ذلك ، فقد ساق لنا الشاعر قصة صداقة غريبة حقا . فبينما كان جلجامش ملكا يغمره البهاء والزهو ، نجد انجيدو ابن البرارى قد ألف حياة الحيوان فيرتع فى مرعاها ويتخذ من حقولها مسكنا له .**

ولم يكن يخطر ببال انجيدو أنه سيترك حياته البسيطة الساذجة يوما الى حياة أخرى أكثر تعقيدا ، بل لم يكن يشتاق الى صداقة انسان اخر ، بله جلجامش . فلماذا جمع الشاعر اذن بين صداقة البطلين الغريبين . لقد كانت تكمن فى جلجامش قوة عنيفة آسرة لفكره وجسده ، فلم يكن يركن الى الراحة ليلا أو نهارا . واذا كانت الآثار التاريخية قد أثبتت أن جلجامش كان ملكا فاننا نعقب بعد ذلك بأنه كان مثالا للملوك القدماء كملوك الفراعنة مثلا الذين أرادوا تسجيل مجدهم عن طريق الآثار الضخمة الخالدة . فكل ما سجله التاريخ عن عظمة أمثال هؤلاء الملوك وعظمة مبانيهم ، انما سجله فى زهو وفخار عظيمين متغافلا مدى التعب الذى كان يعانيه الشعب من جراء ذلك . اما شاعر ملحمة جلجامش ، فقد اثبت ـ حينما أعلن صرخته عالية ضد جلجامش ـ انه كان شاعر الشعب . فقد عبر عما تكنه قلوب أفراد شعبه وان لم تنطق به ألسنتهم . لقد أراد جلجامش ـ حينما تمت صداقته العميقة مع انجيدو ـ أن يرحل معه للقيام بالمغامرات . وكان لابد لهما أن يتركا أوروك من أجل هذا الغرض . أما شعب أوروك فقد تنفس الصعداء حينما شاءت الظروف أن ترحل بالملك بعيدا وتريحهم من مطالبه التى لا حد لها .

على أن هذا التفسير اذا كان من شأنه أن يوضح الحاح جلجامش وراء صداقة انجيدو حتى يكون رفيقا له فى مغامراته فانه لا يفسر مع ذلك هذه الصداقة الغريبة بين جلجامش الملك وانجيدو الانسان الحيوانى الذى كان الشعر يغطى جسده . ولكى يمكن تفسير ذلك لابد من الاشارة الى الفكرة الميثولوجية ـ فكرة الحيوان الانسانى التى تركت أثرها فى سلسلة انساب بعض القبائل . لقد كان الانسان القديم يرى الحيوان مثله تماما ، بل ربما كان يراه مسببا لبعض مظاهر الكون التى يقف هو حيالها عاجزا . ومن هنا ارتبط الانسان بالحيوان فكانت فكرة الانسان الحيوانى والحيوان الانسانى . هذه الفكرة استغلها الشاعر للتعبير عن معنى فلسفى بعيد : أعنى محاولة رفع شأن الانسان الحيوانى الى مرتبة الانسان . ولكى يتم ذلك لابد لانجيدو أن يمر بمراحل ثلاث حتى يصل هذه المرتبة .

المرحلة الأولى : التى كان يحس نفسه فيها كائنا من الكائنات الحيوانية التى تمرح أمامه فى المراعى .. والمرحلة الثانية التى ظهرت له فيها المرأة فصرفته عن عالم الحيوان ثم استطاعت ان توقظ فكره ومعانيه الانسانية حينما دفعته لترك البرارى الى المدينة

اما المرحلة الثالثة فكان لابد للمرأة أن تختفى فيها لكى يبحث انجيدو عن الصديق الانسان ويضطر الى مصادقته ، ثم يقوم معه بالمغامرات التى عن طريقها تقوى انسانيته وتتضح له معانى الحياة . ولذلك فان انجيدو حينما اشتاق الى المرأة رجع الى البرارى فلم يجدها ، فاستسلم الى صديقه جلجامش ، بل استسلم الى حياة الانسان المعقدة التى تنتظره . هذه الفكرة ـ فكرة الوصول الى المعانى الانسانية عن طريق الصداقة كفيلة بان تبعد بالملحمة عن المستوى الأسطورى ، بل كفيلة بأن تسمى الملحمة من أجلها « أنشودة الصداقة »

## مغامرات جلجامش وانجيدو

أراد الاله شماس أن ينتقم من خومبابا الذى تجاوز حد الواجب الذى عهد اليه ، فكلف جلجامش القيام بذلك . وسعد جلجامش بان باب المغامرات قد فتح امامه على مصراعيه . فقام من فوره واصطحب انجيدو واستعد البطلان للرحيل . وبكت الأم ـ أم جلجامش ـ وكانت صلاتها للالهة أكبر عزاء لها .

ووقف جلجاموش البطل وسط المعركة فى حين أظهر انجيدو ظل البطولة فحسب ، وفى هذه المغامرات ظهر جلجامش بخصال اربع .. وهى ليست خصالا فردية وانما هى خصال عامة تتصف بها أبطال الملاحم ، أعنى جمال الملوك وبهاءها ، ثم الرجولة التى أسرت عشتروت آلهة الحب ، ثم الجراة التى دفعته لأن يرد على عشتروت فى عناد واصرار من غير خوف أو تردد لما قد يعقب ذلك ثم أخيرا الذكاء فى التصرف ازاء الحوادث المختلفة . فقد أدرك ببعد بصره ماذا يمكن أن تكون العاقبة لو أنه أطاع عشتروت . فابتعد عنها فى صلابة وحزم . فما كان من عشتروت الا أنها دبرت له الشر فارسلت له ثور السماء ليخرب أوروك

ولكن جلجامش كان يقظا .. فما أن أحس أن الشر يهدده حتى أسرع فى بطولة وقضى عليه . وهكذا استطاع الشاعر أن يمتد بالقصة الأسطورية . قصة الصراع بين آلهة الحب والبطل الجميل الى فكرة أبعد ، أعنى يقظة الانسان فى الحياة وكيف يمكنها أن تقضى على الشر المقدر

## مغامرات جلجامش من أجل الوصول الى الحياة الخالدة

لم يكن جلجامش يفكر فى أمر الموت والحياة الآخرة قبل أن يرحل عنه صديقه انجيدو الى العالم الآخر . فما أن رقد الصديق أمامه جسدا بلا روح وما أن رآه قد أصبح فى لحظة عاجزا عن السمع والكلام والحركة حتى تملكه الفزع . هل من اليسير هكذا أن يفترق عن صديقه ؟ ثم هل يرقد هو كذلك هكذا رقدة أبدية بعد هذا الكفاح المرير وبعد تلك القوة الآسرة ؟ وأبى جلجامش العنيد أن يعترف بذلك . فجرى وراء مذهبه فى الكفاح بحثا عن الخلود . لقد علم ان انسانا هو « اوتنابيشتيم » قد توصل الى الحياة الخالدة وهو الآن فى زمرة الآلهة ، فلماذا لا يسعى للوصول الى هذا الانسان ويفشى اليه غلالة صدره لعله ينقذه والأبطال المكافحين من الموت ؟ وبدأ جلجامش رحلته وسار طويلا ثم رقد للراحة فراح فى نوم عميق . ولما استيقظ اذا به أمام العالم السماوى . السماء من فوقه تستند على جبلين والعالم السفلى من ورائها يحرسه الانسان الثعبانى . فاستمع جلجامش الى تحذير وانذار ، ولكن ذلك لم يزلزل عزيمته ، انه يريد أن يقف وجها لوجه أمام ذلك الانسان ويريد أن يسمع منه قصته . واخيرا وصل أوتنابيشتيم فقص عليه قصة وصوله الى الخلود انها قصة ـ اذا كانت قد حدثت مرة ـ فلن تحدث مرة أخرى ثم أراد أوتنابيشتيم بعد ذلك أن يكشف له عن عجزه الانسانى الذى يحول بينه وبين الخلود ، فطلب منه أن يظل مستيقظا ستة أيام وست ليال . وعجز جلجامش عن تنفيذ ذلك ، اذ سرعان ما غلبه النوم . ولم يكن هناك مفر بعد ذلك من أن يرجع خائبا . فكساه أوتنابيشتيم ثوبا ناصعا وتمنى له ان تكون حياته ناصعة مثل هذا الثوب . ولم تحرك الأمنية عواطف جلجامش بعد ان فشل فى البحث عن الخلود . ثم ركب السفينة مع أورشانابى وتحركت السفينة بهما فى عرض البحر . وهنا يظن القارىء ان الرحلة قد وصلت نهايتها فتهدأ أعصابه مشفقا على جلجامش آسيا له . ولكن الشاعر يثير ثورة الأمل فى نفسه مرة أخرى . فقد عز على زوجة أوتنابيشتيم أن يرجع جلجامش هكذا خائبا فطلبت من زوجها أن يمنحه شيئا يجعله سعيدا فى رحلته . وهنا يوقف جلجامش سفينته متلهفا لسماع كلمة أخرى منه . ويحكى له أوتنابيشتيم قصة الأعشاب ثم تستانف السفينة السير ويحيا الأمل فى نفس جلجامش . ويعثر فى أثناء سيره على الأعشاب . وهنا يثق جلجامش كل الثقة انه قد حقق أمله ، فالقى الأعشاب جانبا حتى يرجع بها سعيدا الى أوروك ونزل ليستحم فى نشوة من السعادة . وفى لحظة لم تكن فى حسبانه يفقد جلجامش الأعشاب وتنهمر الدموع من عينيه ثم يرحل خائبا

هذه قصة البحث عن الخلود كما تحكيها الملحمة . وربما كان لنا بعد ذلك أن نتساءل عن الطرافة فى تعبير الشاعر عن هذه المعركة الانسانية التى طالما عبرت عنها الأساطير والقصص من قبل . ولكى تتضح الطرافة فى تناول الشاعر لهذه الفكرة الفلسفية ، يمكننا ان نقارن قصة الخلود فى الملحمة باقرب القصص التى عبرت عن الفكرة ذاتها . ولتكن هذه القصة قصة

الاسكندر الأكبر فى بحثه عن الحياة الخالدة . وقد وردت هذه القصة ضمن قصة الاسكندر الكبرى التى نشرها لأول مـرة « كارل مولر » معتمدا على ثلاث مخطوطات عثر عليها فى المكتبة الوطنية بباريس سنة ١٨٤٦ م . أما قصة البحث عن الخلود التى نحن بصددها فقد ذكرها الاسكندر فى خطابه لامه أولومبيا ولاستاذه ارسطو بين مغامراته الكثيرة فى بلاد الهند وبـلاد العجائب . ومجمل القصة أن الاسكندر وصل الى علمه أن هنالك فى بحر الظلمات نبعا ، اذا ما شرب الانسان من مياهه منـح الخلود . فاراد ـ بعد أن اشبعت الحروب رغبته فى الكفاح ـ أن يصل الى هذا النبع . فرحل مع طاهيه ومع بعض رجالـه الأبطال الى بلاد لا علم له بها ، وبعد ان سار الاسكندر طويلا فى بلاد الظلمات اهتدى الى نبع صاف يلمع ماؤه كالبرق . ولما كان هواء هذا المكان منعشا جلس الجمع عنده ليستريح .. ثم أحس الاسكندر بالجوع فاستدعى طاهيه أندرياس وأمره أن يعد له طعاما . فأخذ الطاهى سمكة مملحة وقام ليغسلها فى ميـاه النبع . وفجأة انتعشت السمكة ودبت فيها الحياة وانفلتت من يد الطاهى واتخذت سبيلها فى النبع . وانتاب الطاهى ذهـول ولكنه أدرك فى لحظته أن النبع الذى يقف بجانبه هو نبع الخلود الذى يبحث عنه الجمع . فشرب منه وكتم الخبر عن سيـده . وبعد ان تناول الاسكندر شيئا مما أعده له الطاهى استـأنف الجميع سيرهم فى المجاهل . وبعد برهة جلسوا للراحة وطلب الاسكندر أن يحكى كل قصته . وجاء دور الطاهى فحـكى ـ مدفوعا بغرابة ما حدث له ـ قصة السمكة والنبع . وهـنـا غضب الاسكندر على طاهيه أشد الغضب بخاصة وأن النبع قد بعد عنهم كثيرا وأصبح العثور على طريق يؤدى اليه من بلاد الظلمات محالا . وصمم الاسكندر أن يقتل طاهيه فى ثورة من غضبه . ولكن الطاهى الذى اكتسب الخلود لم يؤثر فيه السيف واغتاظ الاسكندر فأمر بطرحه فى المياه ، ولكنه كان يطفو حيا . وأخيرا فكر الاسكندر أن يربط فى عنقه حجرا ثقيلا ثم يقذف به فى أعماق النبع . وفعل ذلك ونزل الطاهى الى قاع البحـر حيا . لقد أصبحت فكرة الخلود تزعجه الآن بعد أن أسعدته ، اذ قد قدر له أن يخلد فى قاع البحر مع الحيوانات المائية

هذه القصة . قصة مغامرات الاسكندر فى سبيل الحصول على نبع الخلود ـ تعددت رواياتها بتعدد الشعوب التى حكت قصة الاسكندر متأثرة قليلا أو كثيرا بالرواية الأصلية لهذه القصة التى كتبها المدعو « كاليستينيس » ونشرها « كـارل مولر » . وقد نشط بعض الباحثين فى جمع هذه الروايات العديدة ونشرها حتى يسهل مقارنتها بعضها بالبعض الآخر . وفضلا على ذلك حاول بعض المستشرقين أن يجد فى قصة الاسكندر مع طاهيه أساسا لقصة الخضر وموسى فى سورة الكهف مما لا مجـال لذكر تفصيلاته فى بحثنا هذا .

والذى يعنينا الآن هو أن نقارن بين القصتين من حيث ان كلتيهما تعبر عن فكرة البحث عن الخلود .. والقصتان كما نرى تتفقان فى خطوطهما العريضة . فالبطل يسعى للحصول على الخلود وبعد تجوال طويل يرجع فاشلا ، فى حين يحصل عليـه من لا يحلم به ولا يسعى اليه . ولكنه بعد أن يحصل عليه لا يسعد به . فقد قدر لطاهى الاسكندر أن يعيش فى قاع البحـر مع الحيوانات المائية الى الأبد ، كما قدر لأوتنابيشتيم انيعيش حياته منعزلا عند منبع البحار بعيدا عن حياة الآلهة وبعيدا عن الحياة الانسانية التى كان يحياها . ومع أن القصتين تتفقان فى خطوطهما العريضة فان قصة جلجامش تختلف كثيرا عن قصـة الاسكندر فى تحقيق فكرتها . والفرق واضح بين أن تخطـر ببال البطل فكرة البحث عن الخلود فيسعى مغامرا للبحث عنه وبين ان تزعج البطل حوادث الحياة وتهز عواطفه هزا الى درجة انه ينسى مجده وبطولته ومملكته فيسعى ـ مدفوعا بهـذه الحوادث ـ ليبحث عمن نال الخلود لعله يشفى غلة صـدره . وبينما تتخذ قصة جلجامش الاسطورة وسيلة لتحقيق فكرتها ، نجد الأسطورة هى الغاية ذاتها فى قصة الاسكندر . فمشـكلة الموت هى بؤرة ملحمة جلجامش بينما تختفى هذه المشكلة تماما من قصة الاسكندر . ولذلك فان جو التشاؤم يشيع فى الملحمة لا فى نهايتها فحسب ولكن منذ بدايتها ، فى حين تشيع قصة الاسكندر جوا سلبيا فى نفوسنا ، جوا أسطوريا بعيـدا عن التشاؤم والتفاؤل معا .

لقد ملأ الطموح حياة جلجامش وفكره خاصة بعد مصادقته لانجيدو ، الى درجة أنه كان يعيش فى الحياة المادية فحسب ، وفجأة اهتزت حياته بموت صديقه ، فلم يعد يعرف طعـم الراحة الفكرية . ثم أعلن ثورته ضد قوانين الطبيعة ، وكـان فى كل خطوة يخطوها يسمع نغمة تدعوه الى الرجوع عن مطلبه اذ لا جدوى وراء البحث عنه ، وان يسعد بحياته ضاحكا ، مستمتعا بلذاتها . نعم ان يضحك وأن يستمتع بالحياة .. ولكنها فلسفة أخرى للحياة تقف جنبا الى جنب مع فلسـفة التسائل عن سر الموت بخاصة حينما تتعسف الحياة فتخطف شابا فى عنفوان شبابه وبطلا يرى الطريق أمامه رحبا فسـيحا للقيام بمغامراته .

## تحضير الأرواح ونهاية جلجامش

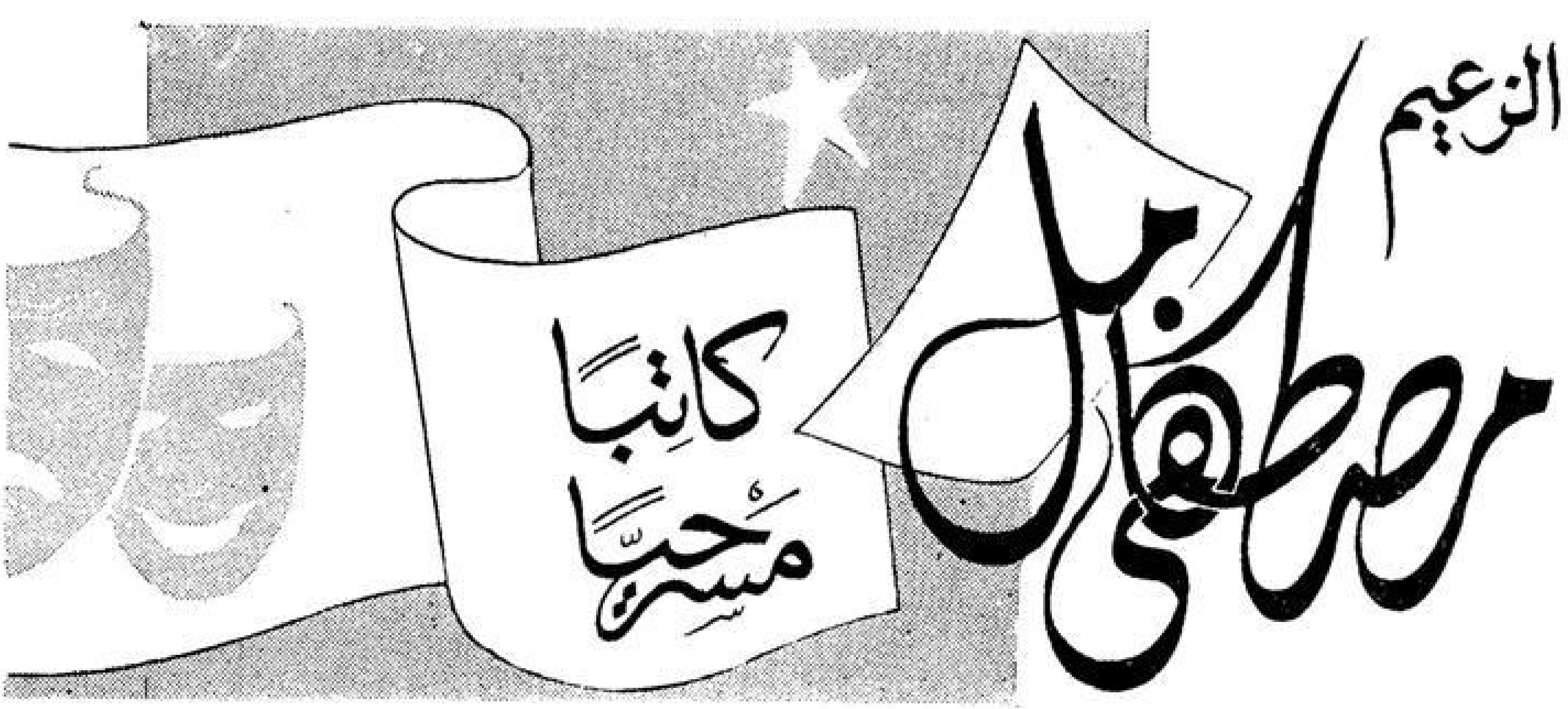
وبعد ذلك نمضى للحديث عن الجزء الأخير من الملحمة الذى يتعلق بتحضير ارواح الموتى ونهاية جلجامش .

لقد رجع جلجامش من رحلته خائبا . ولكن ذلك لم يعـن بالنسبة له الاستسلام لحكم القضاء على البشر وأن يبدأ عمله مرة أخرى وينسى ما أزعجه . وانما أراد جلجامش ـ ما دام لم ينجح فى الحصول على الحياة الخالدة ـ أن يعرف شيئا عن هذه الحياة ، حياة ما بعد الموت . وقد شاء أن يعرف ذلك من انجيدو نفسه . وظهرت له روح انجيدو خيالا متحركا ، وسأله جلجامش عن ماهية حياته . ولكن انجيدو رفض أن يخبر صديقه الذى يحبه بحقيقة الأمر ، لانهلو فعل ـ لأحسجلجامش بالألم المرير ولجلس بعد ذلك وبكى . ولكن جلجامش الذى كان قد ملأ الألم نفسه أصر على أن يعرف نهاية القصة وان تركتـه يبكى ليل نهار . ثم جاءه رد سؤاله .. ان الجسـد الذى يعانقه ويسعد برؤيته وان الحياة التى تنبثق من حديث الانسان ونظراته .. كل ذلك يختفى ويتحول ترابا . حقيقة ان الروح تعيش بعد ذلك ولكن الحياة التى تحياها الروح لا قيمة لها

وعند ذلك انقطع حديث جلجامش مع عالم الموت . وعند ذلك تنتهى الملحمة .. وماذا يمكن للشاعر ان يضيفه بعد ذلك ؟ لا شىء سوى أن يستسلم جلجامش لمصيره

* * *

**ان ملحمة جلجامش تمثل تراجيديا الحيـاة فى قمتها . انها فى طريقة استغلالها للأساطير المختلفة : أسطورة الانسان الاله ، وأسطورة الانسان الحيوان ، أسطورة الصراع بين الهة الحب والبطل الجميل ، ثم أسطورة الطوفان ـ بطريقة شاعرية وفلسـفية معاللتعبير عن فكرتها الكبرى ـ كفيلة بأن تخلد ، بل أن تقف جنبا الى جنب مع أجمل الآثار الأدبية العالمية.**




من المقرر اننا لم نتعــرف على الفن المسرحى بمفهومه السليم الا فى حوالى الربع الأخير من القرن الماضى ، حيث ظهرت استهلالاته مستأنية الخطو ، تتحسس الوجدان المصرى فى ترفق وتختبر مدى تجاوبه وقابليته ، وحين استجاب الروح الفنى لهذه الوفادة التى تأخرت عليه ــ فى شكلها الدرامى الطامح الى التكامل والتى افتقدناها ردحا طويلا من الزمن ــ بدأ المسرح يفسح له طريقا بين الفنون التقليدية ويطمر بذوره فى التــربة الاجتماعيــة ومكوناتها النفسية والعاطفية على أمل التـرعرع والنماء .

فلم يكن الأدب المسرحى معروفا لمصر العربية على النحو المعــروف به لدى أوربا مثلا ، اللهم الا من محاورات شعبية بدائية الصياغة ، فطرية المحتوى الفنى ، كانت تعقد لها حلقات فى الأسواق والميادين والمحافل العامة والمناسبات الخاصة ويؤديها هازلون يسمون بالمحبظين أو بالجوقة ، او بارباب المســاخر أو بأسماء اخرى كانت لها دلالتها فى ذلك الحين .

وكانت هذه المقطوعات التمثيلية البدائية ضعيفة البناء المسرحى ، قصيرة الامتداد التصويرى ، تقوم على عرض حوادث جارية لشخصيات مبالغ فى خطوطها الكاريكاتيرية ، وعلى نكات مبتذلة وحركات سريعة خفيفة ، ومن الممكن أن تتمثل بعض ملامحها فى التمثيليات المعاصرة التى يعرضها الســيرك على القرويين فى جمهوريتنا او التى تؤديها بعض فرق الأفراح الشعبية فى الريف .

وعلى العموم لا يمكن نفى البدايات التمثيليــة الساذجة عن فنوننا الشعبية لمجرد انها مجهولة الملامح لنا أو لم تخلف نصا شفاهيا ، أو مدونايؤيد وجودها ويشفع بتأريخها ودراستها .

لقد نقلنا المسرح عن أوربا كاستجابة ضرورية لمطالب حركة البعث القومى والأدبى التى حتمت الاتصال بالنهضة الأوربية والتأثر بها ، وحين اطلع مثقفونا العارفون باللغة الفرنسيــة والانجليزية ــ وخاصة المنشئين منهم والأدباء ــ على الأدبيــات المسرحية فى هاتين اللغتين ، أخذوا بروعة أفكــارها وأساليبها ومركزها الأدبى ، واضطر بعضهم الىنقل ما وقع فى أيديهم منها وملاحقة الفرق التمثيليــة الناشئة ، اما بمسرحيات مترجمة أو مقتبســة او محقونة بموضوعات مصرية ، ولكن هيكلها العــام أجنبى التكوين ، وقد يحدثون فى تلك المسرحيــات المحظوظة بأذواقهم مســخا او انقلابا همجيــا أو تحويرا شائها .

وهذه المترجمات والمقتبسات والمشــوهات أغرت بعض الأدباء والشعراء المصريين المشهورين عصرئذ بمحاكاتها وتقليدها ، واجتذبهم الشــكل المسرحى ليصوغوا فيه أفكارهم وقيمهمدون مااهتمام بامكانية احداثه على المسرح وامكانية تقبل الجمهــور له ،



بقلم : ابراهيم حمادة

واستعان كل منهم بطريقته الخاصة فى التعبير اللغوى وادراكه المحدود فى تعيين وظيفة كل من العناصر المكونة للشكل الدرامى ، فأنتج عملية مسرحية واحدة لم يتبعها بثانية الا قلة صغيرة وقد مثلت بعض هذه المحاولات بينما ظل بعضها الآخر مطمورا تحت كثافات من الظل .

وهذه الكتابات المسرحية التى وضعت فى أواخر القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين ــ بالرغم من تفوق أصحابها فى الميادين القلمية الأخرى وشهرتهم فيها ومنافساتهم الشديدة ــ تعتبر محاولات بسيطة وفجة أحس بقيمتها الحقة أصحابها أنفسهم فلم يردفوها بأتباع ولم يحاولوا المعاودة من جديد على نهج مدروس لاحساسهم بمسئولية المستوى الذى يتطلبه التأليف المسرحى، ولأن الشكل الدرامى عند بعضهم لم يكن المنسج التقليدى المتعارف عليه والذى يمكن عن طريقه أن تظهر نباهة الكاتب الأدبية وعلو كعبه فى الصياغة وتمكنه من ناصية البلاغة العربية وأسرارها ،فعدوا الأعمال التى انتجوها نزوة من نزوات القلم استثيرت بالأعمال المسرحية التى كانت تتداول عصرئذ فى المسرح أو فى المطبوع .

واذا أسقط التاريخ الأدبى التقليدى عندنا تلك المحاولات المسرحية من ثبت أعمال هؤلاء الكتاب والمنشئين وتجاهلها ، فان على التاريخ المسرحى أن يناقشها فى رفق ويعرض لها فى لين ، وان كانت قيمتها الفنية والفكرية محدودة كعشرات المحاولات التى صدرت عن كتاب مجهولين شغفوا بالأدب المسرحى وأنتجوا فيه ثم اندثرت أعمالهم لأسباب مختلفة ، فان شهرة أصحاب المحاولات التى بين أيدينا وتبريزهم فى المجال الأدبى التقليدى تشفع لتقديمها من غير افراط فى الملاينة أوتقصير فى تطبيق القيم المسرحية وأحكامها العامة ، ولأن تلك الحصوات التى ألقيت فى الحقل المسرحى ، مهما كانت قلة





شأنها وخمول ذكرها قد أدت دورها فى تخصيب الأرض الغفل كالحصوات الصغيرة المجهولة التى تندك لتنصيب العمائر الضخمة فوقها .

ومن المسرحيات التى نامل ان نعرض لهاونقدمها : جريح بيروت ( حافظ ابراهيم ) ـ القضاء والقدر ( خليل مطران ) ـ الراهب المتنكر (أمين الخولى) ـ حكم الطاعة ( ابراهيم المازنى ) ـ بين جيلين ( محمود طاهر لاشين ) ـ امرؤ القيس ( محمد عبد المطلب ) ـ المخدم ( عثمان جلال ) ـ المأساة الكبرى ( شبلى شميل ) ـ فتح الأندلس ( مصطفى كامل ) وهى المسرحية التى نستهل بها تلك التعريفات .

اقترنت الانتفاضة القومية التى تمثلت فى حركة العرابيين فى مقدماتها بتباشير فكرية تمثلت هى الأخرى فى ظواهر ثقافية تنبىء بالتجديد الناهض واذا كانت الحركة القومية قد انتكست بالاحتلال الانجليزى عام ١٨٨٢ وأصيبت المعنوية المصرية من جراء تلك الفجيعة بيأس خاذل شل مقدراتها فى المقاومة فترة تقرب من عشر سنوات كانت السياسة الاستعمارية فى أثنائها تفرض سطوتها وتعمق لأساليب الحكم المدى الطويل ، فان الحركة الفكرية اتسعت تياراتها وتحول نموها البطىء الى انفعال مطرد يتغذى فى نهم من الروافد القادمة من الغرب او المنبعثة من الشرق على السواء ، واستطاع كل تيار من هذه التيارات ـ فيما بعد ـ ان يتمايز عن غيره ويكتسب خواصه ويحدد ـ الى حدما ـ موقفه بالنسبة للاحتلال والخديوى والشعب والدعوات المعنونة او العشوائية ، وكان ظهور مصطفى كامل وسط هذا الركود الوطنى الذى أعقب اخفاق الثورة العرابية ايذانا بالنهضة القومية وبعثا نبويا تتحدد من رسالته العقائد الفكرية والوطنية المستخفية وغير المستخفية وبالتالى ليواكب الحركة الثقافية ويعين ملامحها ويتصارح بحقائقها ومقدراتها .

ولقد عرف مصطفى انه زعيم الحركة الوطنية حتى لقد طغت معرفته كزعيم على معرفته كأديب، كانت أدبيته المحرك الأول لتلك الزعامة والوسيلة الأساسيةفىمجاهدة الاستعماروتجييش العواطف ضد الاحتلال وأعونه ، وكما تحتاج المقاومة الى العنف المادى ، فانها تتطلب أيضا سلاح القلم المخلص الشريف وقدرته فى المحاجة والاقناع واثارة الشعور والهابه وتهيئته الوسيلة الآدمية معنويا لاستخدام القوى الحربية فى النضال .

ولقد وضع مصطفى كامل قدراته البيانية والتعبيرية فى خدمة مجتمعه لا على هيئة الأجناس الأدبية وصيفها الشائعة ولكن فى أسلوب عملى تلاشت جمالياته الصرف فى محتمات الأهداف الوطنية ، ومع هذا لم يحرم من الخصائص الأدبية وفنيتها ، فكما امتازت كتاباته بالسلاسة والمعانى الواضحة والعاطفةالصادقة امتازت أيضا بالخلو من المعاظلة اللفظية والمعانىالمتشنجة فى أسلوبالمحسنات البديعية الذى كان شائعا بين كثرة المنشئين ، وكذلك خطبه التى اشتهر بها وكان ينفذ من خلالها الى اعماق الشعور فى الجماهير يسعر مكنوناتها ويلهبحماستها فى سبيل الحياة وخدمة المجموع . والخطابة لاشك جنس من أجناس النثر الفنى خصها ارسطو بمؤلف عظيم أبان أنواعها وقواعدها وحاول أن يخضعها لضوابط أخلاقية وفنية ووسائل فى المحاجة والاقناع حتى لقد اهتدى به نقادنا العرب عند حديثهم عن الأنواع الأدبية من ناحية المنهج والوسيلة وتأثروا بآرائه فى هذالشأن اكثرمما تأثروا بكتاب الشعر لأن الخطابة العربية كانت احساساأدبيافىتكوينه ومعاينه بالنسبة للبلاغة العربية ، واذا كانت الخطابة نوعا من الأنواع الأدبية التى تحتاج فى صياغتها الى عبارات واضحة المبنى دقيقة الدلالة ، موقعة توقيعا متناسقا يحرك الأخطار ويثير الانفعالات ويحادث العقل والقلب معا فان المتأمل فى خطب مصطفى كامللايعدم العبارة الأدبية القصيرة والسجعة العفويةوالتسلسل المنطقى والاستشهادالسليم ، وأنيكون كما قالناقدنا العربى قدامة بن جعفر فى وصف الخطيب السديد « فى جميع الفاظة ومعانيه جاريا على سجيته ، غير مستكره لطبيعته ولامتكلف ما ليس فى وسعه » (١)

ان اتجاهات مصطفى كامل الوطنية التى خلقت جيلا منالأحرار والكتابولدت قويةمن ثنايا تجاريبه الأدبية ، ثم غلبت عليها واستخدمتها لتحقيق ذاتها ، فعندما كان طالبا بالمدرسة الثانوية كان شغوفا بقراءة كتب الأدب والاسلاميات وحفظ الشعر وتذوقه ودرسه وبمطالعة الصحف والمجلات التى كانت تغلب عليها النزعة الأدبية فى التحرير وحين تبرعمتمواهبه الأدبية اخذ يقرض الشعر وينظم المقطوعات ويكتب المقالات والفصول القصار فى شتى الموضوعات الأدبية والاجتماعية ، ويراسل بها الصحف ويجالس الأدباء، كما كان يمارس الخطابة فىالمجالات الأدبية الطلابية حتى انه وهو فى السادسة عشرة من عمره أسس جمعية أدبية وطنية أسماها جمعية الصليبة الأدبية

(١) نقد النثر صفحة ١٠٥

بمدرسة الخديوية الثانوية (١)، كما احتك وهو فى تلك السن المبكرة بالجمعيات الأدبية الأخرى وببعض الأدباء الذين أعجب بكتاباتهم ، وكانوا يتزعمون حركة البعث الأدبى .

ولما حصل على شهادة اتمام الدراسة الثانوية كتب الى أخيه على فهمى الضابط بالسودان مدللا على نزعته الأدبية والأخلاقية :

« عزمت على الانضمام الى صفوف طلاب مدرسة الحقوق لانها مدرسة الكتابة والخطابة ومعرفة حقوق الافراد والامم »

وفى سنة ١٨٩١ التحق بمدرسة الحقوق الخديوية ثم بالحقوق الفرنسية بعد عام ولعل سنة ١٨٩٣ كانت أحسم سنواته الأدبية والوطنية التى خطت به نحو الحياة العملية خطوات ايجابية . ففى يناير من تلك السنة أقيلت وزارة مصطفى فهمى ، وقامت مظاهرة ضخمة من طلاب المدارس العليا ، وكان مصطفى كامل على رأس طلبة كليته خطيبا لسنا وعلى اثر ذلك وضع رسالة سماها « أعجب ماكان فى الرق عند الرومان » وسجل فى صفحاتها مظاهر طغيان الاستعباد الرومانى وتسلطه وكأنه بتلك الرسالة الصغيرة يشير الى استبداد الانجليز المستعمرين ، وفى فبراير انشأ اول مجلة مدرسية فى مصر واسماها « المدرسة » وهى ( مجلة وطنية أدبية تهذيبية علمية تصدر فى غرة كل شهر عربى ) وكان يحررها بقلمه الحار ، ويستكتب لها بعض الأدباء المجيدين والكتاب الأحرار ، ولم يقصر كتاباته فى تلك الأثناء عليها بل كان يراسل « المؤيد » و « الأهرام » بخواطره وتعليقاته ، ويصادق مشهورى الأدباء ويتلقى عنهم أفانين القول وحقائق مجريات الواقع السياسى كعبد الله النديم والشيخ على الليثى والشيخ على يوسف والشاعر اسماعيل باشا صبرى وغيرهم من الذين كانوا يعجبون بفصاحته وشجاعته الأدبية .

وفى يونيو من نفس العام سافر الى باريس ليؤدى امتحان السنة الأولى بكلية الحقوق ثم عاد الى مصر فى أغسطس . ويبدو انه قبل سفره الى باريس شهد عروضا لفرق مسرحية مصرية أو غير مصرية كانت تقدم مسرحياتها بين حين وآخر وتحظى بتأييد وعطف المثقفين وبعض المسئولين . ولا يمكننا ان نحدد الفرق التمثيلية التى تردد عليها أو الأدبيات المسرحية التى يمكن أن يكون قد قرأها واعجب بها وفى أى سن كانت تلك المشاهدة أو القراءة ، ولكننا نذكر ان ما يمكن أن يؤثر فيه هو المسرحيات التاريخية التى ألفت فى ذلك الحين كالمعتمد بن عباد لابراهيم رمزى مثلا ( ١٨٩٢ ) أو اعمال الفرق التى كانت تعمل كفرقة أبى خليل القبانى التى كانت تعرض رواياتها سنة ١٨٩٠ ومنها : مجنون ليلى – ولادة – عنتر .. الخ ، وكلها تواليف مخلية تمجد قصص التاريخ العربى وبطولاته ، ومن الفرق أيضا التى كانت تعمل فرقة اسكندر فرح ( أبريل ١٨٩١ ) ، ثم فرقة سليمان القرداحى الذى الف فرقة مسرحية جديدة سنة ١٨٩٢ قدم بها عروضا درامية ناجحة على مسرح خاص بالقرب من حديقة الأزبكية ، وكانت تقدم مسرحيات قومية وأخرى اخلاقية سواء كانت مؤلفة أو مترجمة ومن رواياتها : فرسان العرب – المروءة والوفاء – عايدة – عنترة العبسى – اندروماك .... الخ

ويحدثنا شكرى غانم الشاعر اللبنانى الذى تفوق فى قرض الشعر الفرنسى أنه كتب مسرحية «عنترة» باللغة الفرنسية ومثلت فى فرنسا ومصر ولقيت نجاحا باهرا بدافع من مصطفى كامل الذى اشار عليه – عن اقتناع بتأثير الفن المسرحى على الجماهير – بوجوب عرض صور للبطولة العربية على العالم الأوربى عن طريق المسرح ، وعندما حضر المؤلف الى مصر سنة ١٩٠٦ حياه الزعيم واشاد بفضله الأدبى والفنى .

وفى ديسمبر سنة ١٨٩٣ طبع مصطفى كامل مسرحية « فتح الأندلس » وكأن موضوعات المحاولات المسرحية التى كان يكتبها بعض الأدباء أو التى كانت تمثلها بعض الفرق المسرحية والتى كانت تدور حول أحداث التاريخ الاسلامى العربى نبهته الى أن المسرح يمكن ان يكون وسيلة فنية للتبشير والتبصير بحقيقة الشعور الوطنى الجديد الذى يجب أن ينبثق من الرغبة الصادقة فى التحرر والنهوض على أساس من الدعوة الاسلامية المؤتنسة ببعض نتائج الفكر الأوربى .

لم ينعزل الأدب والفن تماما فى تلك الفترة عن مقاومة النكبة الاستعمارية وآثارها التى منيت بها مصر ، سواء صدر ذلك عن طريق مباشر كانت السلطات المستعمرة وأعوانها تتفنن فى قمعه واقتلاع جذوره ، أو عن طريق غير مباشر كان يقصر دون تعمقه ذكاء اصحاب الشأن وحيلهم ، وكل ذلك كان يصدر – بالطبع – بما يتمشى مع نوعية المثالية السائدة وأمكانياتها الناشئة من حيث الوعى والقدرة الادراكية ، ولقد حاول بعض رواد

(١) عبد الرحمن الرافعى « مصطفى كامل » ص ٢١ ، ١١٦ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ... الخ .

ادبنا المسرحى أن يصوروا فى الشكل الدرامى بعض الأمجاد الاسلامية والعربية وبطولات الجهاد الوطنى لاستخلاص العبرة من مآسى التاريخ القومى ولتحفيز الهمم واثارة المشاعر الكامنة ، فكتبت لهذامسرحيات مثل بعضها ، وطبع بعضها الآخر ، ومهما كان قدرها الفنى فان أثرها لاشك لن يقل كثيرا عن الكتابات الحماسية التى كان يدبجها الأدباء .

ومسرحية « فتح الأندلس » التى وضعها مصطفى كامل احتجاج أدبى صريح ضد الحكم الأجنبى ، واثر من تلك الأعمال التاريخية الكفاحية يقول فى مقدمتها القصيرة :

« عن لى أن أكتب رواية اظهر لقومى فيها دسائس الدخلاء على الامم الذين يرتدون بردائها ، ويتخاطبون بلغتها ، ويخالطونها مخالطتها لبعضها ، فيكونون كالسم فى الدسم بغية منهم فى اسقاطها من أوج مجدها الى حضيض ذلها ، شارحا غير ذلك فضائل الامة العربية وأخلاقها الكاملة » ... الخ .

واختيار موضوع من صفحات التاريخ الاسلامى البطولى ليس الا استجابة صادقة لشعور المؤلف الوطنى الصادر عن نفس مخلصة مؤمنة تشربت قيمها الجذرية من أحكام العقيدة الاسلامية التى كانت لها هيمنة ضخمةعلى النفوسوليست الا تعبيرا فنيا يتفق ودعوات الاسلاميين الكبار من أمثال الأفغانى ورشيد رضا، وعبدالعزيز جاويش، كما أن الاختيار أيضا هو صوت العاطفة الجماهيرية التى كانت تربط المصريين بالخلافة العثمانية . وكان الدافع الأساسى الى هذا الترابط هو الاحساس العميق بالخوف من التفرد والانعزال أمام الزحف العدوانى للدول الاستعمارية وعظمتها الحضارية ، وكان لابد من البحث عن مبدأ قوى تتعاضد حوله الدول العربية والاسلامية حتى تشعر مع بعضها بالاطمئنان والائتناس والمنعة ، ومن ثمة نلاحظ أن الفلسفة الكلية التى ظل مصطفى كامل طوال عمره القصير يستنبعها صميم أهدافه ، كانت فى جوهرها تفسيرا للاحساس الاسلامى المتعقل الذى رأى فى تاريخه ودوله وجملة عقائده المنتمى الأساسى للوجود القومى والنفسى ، لا عن هوى متعصب ممقوت ، ولكن عن وازع وجدانى مفعم بحرارة الايمان وخلاصةالتجربة النفسية .وهناك شواهد مادية وادبية كثيرة جدا تدلل على مثالية الزعيم الاسلامية ،من ذلكانهاصدر فى سنة ١٩٠٥ جريدة اسبوعية باسم (العالم الاسلامى) كان ينشر فيها المقالات والأنباء التى تهم الدول الاسلامية وبخاصة تعريب ما تكتبه الصحف والمجلات الاوربية عن العالم الاسلامى ، ومما كتبه بالفرنسية :

« أما الشعور الموجود حقيقة بلا نزاع عند كافة الشعوب الاسلامية فهو شعور انعطافها وحنانها لبعضها .. وانه لما كان لتأخر الشعوب الاسلامية أسباب واحدة فان نهضتهم تكون بوسائل واحدة ... »

عن هذه العاطفة الاسلامية الواعية اكتسب الأدب فى تلك الحقبة ثروة من المقالات والأشعار .. والمسرحيات أيضا وكان ولا بد لمصطفى كامل مع تلك الانفعالة الملتهبة المقدسة من أن يعالج الأدب فىالشكل المسرحى كأسلوب دعائى ـ ويضمنه صفحة مشرقة من تاريخ الفتوحات الاسلامية :

« وقد اخترت من الموضوعات التاريخية موضوع فتح الاندلس لانه من أجمل الفتوحات الاسلامية التى فاز فيها المسلمون فوزا مبينا وقد أحطت فى هذا الموضوع الحقيقة بالخيال غرضا لاظهار المقصود بكامل مظهره » .

ومسرحية « فتح الأندلس » تدور فى خمسة فصول قصار مكتوبةبالفصحى ، وتترصعبمقطوعات شعرية بعضها من نظمه وبعضها الآخر من محفوظاته، وتلك المقطوعات يمكن أن تغنى كما كان المألوف حينئذ . ولقد حاول الزعيم الصغير أن يتمثل فى موضوعه بطولة المحارب ووطنيته واخلاقه العالية الى جانب خيانة المندسين فى الصفوف العربية وأصلهم من الأجانب ، كما تمثل مطمح الشاب المثالى الذى تنبىء استعداداته عن وجود قيم شريفة قيادية يمكن أن تمارس على المستوى العام .

ففى الفصل الأول يظهر الوزير الرومى الأصل ( عباد ) يغازل ( مريم ) الفتاة الرومية التى أتت من بلادها فى صحبة رجل اسمه ( نسيم ) وتحاول هذه الفتاة الحسناء أن تغرى هذا الوزير بالسعى لدى الأمير ( موسى بن نصير ) ليقنعه بالعدول عن فتح بلاد الأندلس ، وهى فى محاولتها تلك تذكره بمجد الروم المهدد بقوة العرب واطماعهم التوسعية ، ولما لم يستجب لها ( عباد ) أول الأمر تتركه غضبى مهددة اياه بلعنة الوطن وغضب الآباء ، ثم ينفرد بنفسه ويأخذ فى ترديد كلماتها حتى يدخل عليه ( نسيم ) ويكلمه ويقنعه بوجوب تحقيق رغبة الروم أهله وعشيرته فتتغلب عاطفته ويصمم على مقابلة الأمير واثنائه عن الحرب . وتتم تلك المؤامرة بينما أحد العرب واسمه ( عارف ) يتجسس على ( عباد ) وصحبه .

ويقع الفصل الثانى فى مخيم الأمير ( موسى بن نصير ) ووزيره الأول ( عباد ) يشككه فى قيمة الفتح مع احتمال الهزيمة ووزيره الثانى ( حبيب ) يشجعه على الغزو واجدا فيه فرصة لاعلاء كلمة الله ،

فيستجيب الأمير لرأى حبيب ويستدعى القائد ( طارقا بن زياد ) ورؤساء جنده ، وبعد تبادل وجهات النظر على ضوء الحالة فى الأندلس وتبادل النصائح ينشد الجنود ورؤساء الفرق نشيدهم .

وفى الفصل الثالث يفكر ( عباد ) فى مكيدة يستطيع بها ارجاع الجيش ، وتتلخص هذه المكيدة ـ التى رواها لعباد وفرحت بها مريم ـ فى أن يحمل جندى من البربر الى الأمير موسى رسالة مزيفة على لسان القائد محمود ، يخبره فيها أن طارقا قد مات، وحينئذ يشير عباد على الأمير بضرورة ارجاع الجنود لأن حالتهم المعنوية بعد موت طارق منهارة ولا تسمح باستئناف القتال ، وبعد ذلك يقتل الجندى المكلف بحمل الرسالة حتى لا يشى بشىء .

وفى الفصل الرابع يحضر الجندى المكلف بايصال الرسالة ، ولما يطالع الامير خبر موت طارق يغتم غما شديدا ويشير عليه فى تلك اللحظة عباد بوجوب ارجاع الجيش تحاشيا للهزيمة الا أن حبيبا الوزير العربى لا يرى هذا الراى ويصمم موسى بن نصير على الذهاب بنفسه الى مكان المعركة وخوض غمارها

وعندما يستعد لذلك يحضر جندى من قبل طارق برسالة تتضمن خبر انتصار المسلمين وقتل (لذريق)، فيبهت الجميع لهذا التناقض . وهنا تعلو وجه عباد صفرة الكذب والخوف وينكشف أمره ، فيعلن الأمير الذهاب الى الأندلس ومعهم عباد مكبلا بالسلاسل .

وفى الفصل الأخير يجتمع موسى وطارق فى مخيم بالأندلس ، ويأتى عارف الذى كان يتجسس على عباد ومؤامرته ويقرأ على جميع الحضور تقريرا ضمنه حيلة عباد لخيانة الدولة ثم يساق الثلاثة : عباد ، ونسيم ومريم فى الأصفاد الى السجن وتختم الرواية بالقاء نشيد يمجد الحق والبطولة .

هذا هو ملخص المسرحية التى الفها مصطفى كامل ذو التسعة عشر ربيعا ، وتعتبر فى جملتها خطبة من خطبه الحماسية حيث تلتهب العواطف ، وتندفع المعانى مباشرة دون تخفية فى تحليلات الشخصيات المتحاورة ، فهو ينفذ الى القيم القومية والدينية المستهدفة فى صراحة واعلان ويلتمس فى حوارياته جوهر الدعوة الاسلامية ومثالية الكفاح ، وما يمكن ان يحققه الصف العربى المسلم اذا آثر العقيدة واعلاها على الهوى النفسى

« ما أحسن الانتقام من اللئام ، لا سيما اذا كان فى خدمة الاسلام ، الانتقام الانتقام لا يقوم به الا كل قادر عزيز ولايحجم عنه الا كل عاجز ضعيف » .

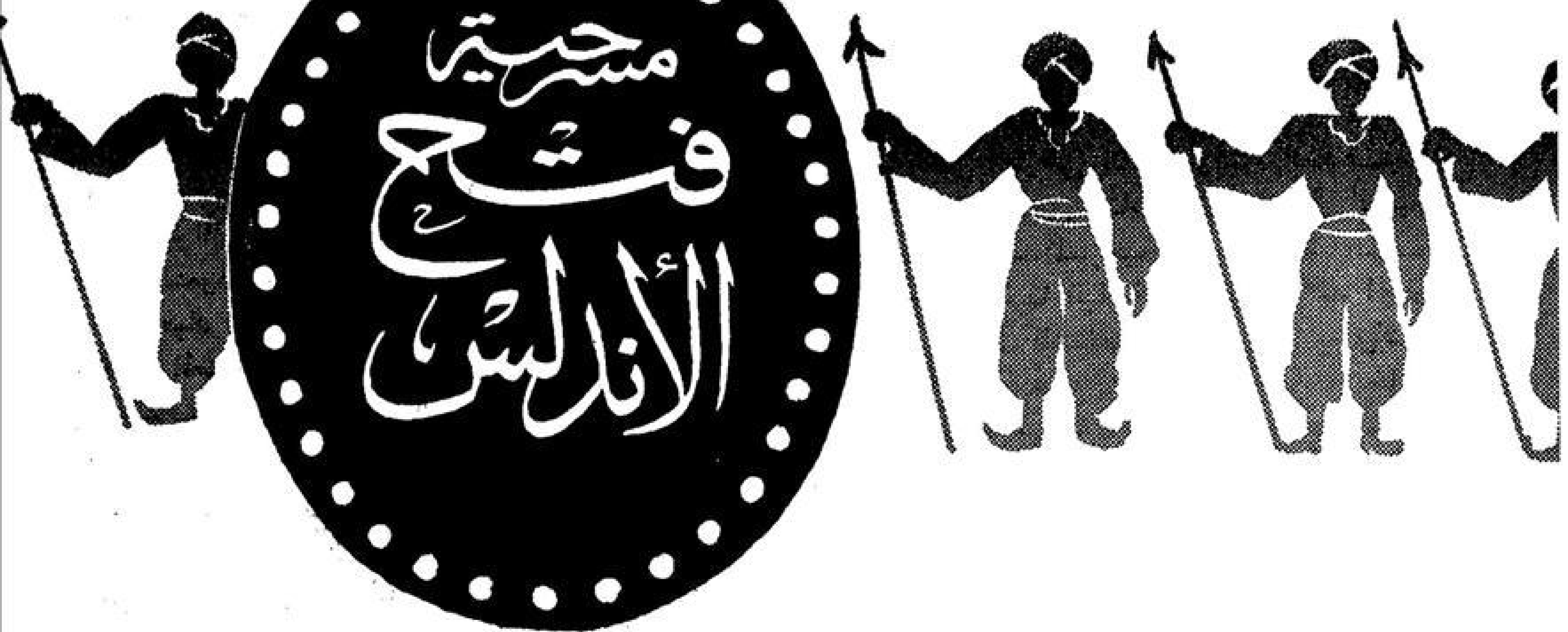
كما يغمز فى صراحة متحمسة الدخلاء الذين يحاولون أن يفكروا دون جدوى بعواطف أصحاب الأمة وأربابها:

« ان الدخلاء فى البلاد يضرون أكثر من ضرر أشد الاعداء قوة وأكثر الخصوم نفوذا وسطوة وهو أن الوزير عبادا ليس بعربى الاصل بل انه دخيل على المسلمين قد تربى بينهم لا ليخدمهم بصدق بل ليكون دسيسة لقومه عند الحاجة .. »

واذا كانت المسرحية خالية من تحليل المواقف وتصوير النمو الدرامى للشخصيات وأبعادها ، وتحديد سلوكاتها على أساس الاختلاف فى الطبيعة والمزاج ، واذا كانت المسرحية ضعيفة أيضا فى كثير من جوانبها البانية ومؤلفها يحشد أفكاره الخاصة فى منطوق الشخصيات حشدا لا يتفق كثيرا مع طبيعتها التى يجب أن تتمايز بخصائص خاصة بها ، فان المسرحية عامة لا تخلو من عناصر أساسية فى التكوين المسرحى من الممكن أن تكون اصولا أولية لعمل مسرحى كبير . فموضوعها لا شك يتفق مع روح الحركة البعثية ومبادئها ، وحوادثها تشاكل التاريخ، وتواقع الحياة الانسانية الكائنة والممكنة فى جملة من التفصيلات يمكن أن تصنع قصة مسرحية محبوكة ، ومع هذا فان المسرحية بكل مؤسساتها الحوارية والبنائية والهدفية لا تقل عن النماذج الجيدة المعاصرة لها ، والتى كانت تعرضها الفرق التمثيلية، حيث تشحن المواقف الحماسية بطاقات بلاغية ضخمة ، خطابية التشكيل يلعلع بها الممثل ويثير عواصف التصفيق بين المشاهدين .

واذا كانت مجابهة المسرحية بالحقائق التاريخية ليست ممكنة فان المؤلف قد حافظ على الملامح الجوهرية التى لايمكن التصرف فيها ، فهو يعرف قيمة رأى الخليفة بالنسبة لقواده وما يمكن أن يسفر عنه مقتل طارق بن زياد أو موسى بن نصير ، وما هى تقسيمات الجيش وفتوحاته ومواقع تقدمه . كل ذلك وغيره صيغ فى أسلوب عربى سليم متدفق بلا تكلف يمض الوجدان ، أو استغراق فى الانشائية يغرى به من فى مثل سنه من الكاتبين .

لقد كان الزعيم مصطفى كامل اديبا بطبعه واستعداداته ، وعن تلك الموهبة صدرت كتاباته ، وخطبه وأشعاره ، ومسرحيته . ولو لم يسخر كل امكانياته للدفاع عن القضية المصرية لكان من الممكن أن يخلف تراثا من الشعر والنثر لايقل كثيرا فى قيمته عن المستويات الأدبية والفنية التى كانت تسود الانشاء عصرئذ ، ولو كان الله مد فى عمره لذهب شوطا بعيدا وخطيرا فى ميدان الجهاد ، ولتغيرت على وجوده كثير من القضايا الوطنية الهامة ، وبالتالى كثير من المسائل الأدبية والفنية .




## الفصل الثاني

( ترفع الستار عن الامير موسى بن نصير امير المغرب بالقيروان وعلى يمينه وزيره الاول عباد ، وعلى يساره وزيره الثانى حبيب ، والجنود مصطفة تدعو له بالظفر والنصر ، فيسعى لديه عباد فى منع وقوع الحرب فيابى ويدعو اليه طارقا ورؤساء فرقه ، وقسما من جنوده ، فيامره بالاستعداد للسفر فيجيبه لذلك طارق وتنشد الجنود نشيدا حماسيا يجيبهم عليه موسى وبذلك ينتهى الفصل )

**الجنود :**

عش بالهناء ممتعا ... يا أيها الشهم الرشيد
وارفع منار بلادنا ... بالعزم والحزم المجيد
وابلغ مناك بعزمة ... تأوى الى راى سديد
واهلك عداتك انهم ... للملك أول من يبيد
وانصر بسيفك ديننا ... فى ظل مولانا الوليد
ابقاك رب العرش فى ... عز واسعاد مديد
وأطال عمرك بالغا ... فى كل وقت ما تريد

**موسى :** هل أجابت الخلافة العظمى والامامة الكبرى على خطابنا المتعلق بمحاربة لذريق يا عباد ؟

**عباد :** نعم يا مولاى قد أجابت .

**موسى :** بم اجابت ؟

**عباد :** أجابت بتفويض الامر الى نظركم السامى .

**موسى :** اذن لنا ان نوقع الحرب أو نرفعها .

**عباد :** نعم يا مولاى .

**موسى :** وماذا ترى أنت أمن الصواب ايقاعها أو رفعها ؟

**عباد :** انى أرى أن رفعها هو الصواب لاننا لسنا واثقين من ان أقواتنا أوفر من أقوات العدو ، وان جندنا اشد من جنده ، فضلا عن أن الحرب عندئذ لا تكون بيننا وبين القوطيين ( سكان الاندلس ) فقط بل تكون بيننا وبين كل الافرنج لان غير القوط منهم لا يرضى بوقوف القوط امامنا وانهزامهم لنا بل لابد من أن يمد لهم يد المساعدة حتى ينصرهم علينا .

**موسى :** وانت ماذا ترى يا حبيب ؟

**حبيب :** انى أرى ان رفع الحرب خطأ محض لان فتح الاندلس الآن يعد فرصة عظمى لاعلاء كلمة الله ومهما تكن قوة الإفرنج فى الحرب وثبات جاشهم فى القتال فان جنودنا باخلاصهم لدينهم وقوة حزمهم وعظيم عزمهم وقويم اتحادهم مع بعضهم لابد أن ينالوا الفوز والنصر .

**موسى** ( ملتفتا لعباد ) : هذا هو الحق الوضاح يا عباد انه لا يليق بنا أن نرفع الحرب بعدما وعدنا « يليان » بفتح الاندلس ، وتخليص البلاد من أيدى الطاغية « لذريق » الذى عم فساده وكثر فسقه واعتسافه .. كيف لا وانا لو رفعناها لقالت الناس عنا اننا كالاطفال لا تثبت عند رأى ولا تقف عند مرام .. الاجدر بك يا عباد أن تعدل عن رايك وان تعمل بقول القائل :

لا تكن كالشرار يعلو ويهوى
ويزيل الغبار منه اللهيبا
بل تثبت ان شئت درك المعالى
واجعل الحزم صاحيا وحبيبا

**عباد :** اني لم اقل برايى يا مولاى الا حرصا منى على حياة جنودنا وشرف بلادنا ، وسوف يعلم الامير ان رايى صائب متى ذهب الجيش وعاد .

**موسى :** سوف يذهب الجيش يا عباد ويعود بفوز مبين . ثم وادع لنا القائد الهمام طارق بن زياد ورؤساء فرقه الاربع وقسما من الفرسان اتباعه حتى تأمره امامهم بالاستعداد للرحيل .

**عباد :** الامر أمرك ( ويخرج )

**موسى :** حقيقة يا سيد حبيب ان فتح الاندلس الآن يعد فرصة عظمى لانى تحققت من صدق «يليان» امير سبتة الذى كانت شكايته لنا من اميره لذريق اكبر داع للسعى فى فتح هذه البلاد .

**حبيب :** كيف لا وأمير سبتة كله حقد على لذريق نظرا للفظائع التى ارتكبها هذا الامير القوطى مع ابنته ، ولاشك انه سيرشدنا الى اسرار كثيرة يكون من ورائها النفع العميم .



# تأليف الزعيم : مصطفى كامل

**موسى** : هذه حقيقة جلية .

**( بعد ذلك يدخل عباد وطارق ورؤساء فرقه وقسم من جنوده فيقوم موسى واقفا ويصافح طارقا ورؤساء فرقه ويقول مخاطبا طارقا )**

**موسى** : أيها البطل المقدام .. تعلم جيدا ما كان من معاداة يليان أمير سبتة لمليكه لذريق سيد القوطيين وصاحب ملك الاندلس نظرا لانه هتك عرض ابنته ، واستحل أمرا تحرمه الشرائع كلها، وتقبحه العوائد الحسنة، والاخلاق الفاضلة ، ولا يصح لادنى الافراد مقاما أن يأتيه لا لملك كبير كلذريق . وتعلم ما كان من أن يليان استنجد بنا ، ودعانا لفتح الاندلس مما حملنا على مخاطبة أمير المؤمنين فى هذا الشأن واليوم دعوتك الى لاعلمك أن أمير المؤمنين حفظه الله قد فوض الامر الينا ففضلنا الفتح والجهاد. ونظرا لثقتنا بغيرتك العربية وحميتك الاسلامية ومهارتك الحربية قد اخترناك يا طارق قائدا للحملة التى ستفتح الاندلس باذن الله ، فسس الجنود احسن سياسة ، وعاملهم أجل معاملة ، واعدل بينهم واختر لهم ما تختار لنفسك ، واجعل القرآن مرشدك فى كل الامور ودليلك وحاديك فى حلك وترحالك ، فأحكامه الحكيمة وأنواره الساطعة الباهرة ترشدك أنت وجندك الى مافيه خير المسلمين والاسلام .

فاستعد يا طارق وسر بعد أسبوع كامل متكلا على الله ، وتزود قبل سفرك ، واستكمل استعدادك حتى تظهر دين الله الحنيف فى تلك البقاع ، وتنصر الاسلام فى هذه الاصقاع ، وتحقق قول الرسول عليه الصلاة والسلام : « زويت لى مشارق الارض ومغاربها وسيبلغ ملك أمتى ما زوى لى منها » .

واذا نلت المرام ، وفتحت البلاد ، فآمن الناس على أموالهم وأولادهم وعوائدهم وحريتهم شأن الكرام الفاتحين ، والمسلمين المعتصمين بحبل من الدين متين . وأنت تدرى ما فى ذلك من الخير اذ أن الرفق بالمغلوب أمضى سلاح للمؤمنين الصادقين . وانا لنؤمل فيك ما بعثنا بك اليه ، فأنت قائد ماهر ، ورؤساء فرقك كلهم بك مقتدون ، وجنودك أبطال شجعان لا فخار لهم الا نصرتهم على عدوهم ولا ساعد لهم الا سيوفهم فاستعد للسفر ، وتوكل على الله **( ثم يجلس )**

**فيجيبه طارق** : أيها الامير الجليل .. لقد اخترت للحملة التى نيط بها فتح الاندلس رجلا لا هم له الا نصرة الاسلام واعلاء كلمة الايمان ، ولو جرت وراء ذلك انهر من الدم ، وبحار من ماء الجماجم ، وانى والغيرة العربية والحمية الاسلامية لباذل جهدى فى اعلاء شأن دينى بتلك البلاد وقتل طاغية القوم لذريق ، وتشتيت كلمة ملكه، وهدم دعائمه ، وانى أعد سعيد الحظ موفقا للخير لتكليفى بهذه المهمة التى طالما تاقت نفسى للقيام بمثلها ولسوف يبلغك عنى يا أميرى وعن رؤساء فرقى وجنودى ما يسرك ، ويرضى خاطرك ، ويرضى أمير المؤمنين ، ويبهج كل فرد من افراد الامة الاسلامية ، وفقنا الله لما فيه خير بلادنا ، وسعادة أوطاننا ، وعز ديننا ، انه سميع مجيب .

**( بعد ذلك تنشد رؤساء الفرق والجنود )**

سيرى للذريق منا  قوم حرب وطعان
سوف يلقى ما يلاقى  من نكال وامتهان
سوف يلقى قوم نصر  فى لظى الحرب العوان
تخطف الارواح خطفا  بحسام وسنان
فهلموا بابتهاج  نقتل النذل الجبان
ونولى الدين ملكا  زاهرا مثل الجنان

**فيجيبهم موسى ( واقفا ) :**

يا رجالى ان شكرى  لا يوفيه الزمان
فلانتم أهل فضل  وكمال وبيان
ولانتم أهل رمح  وحسام وسنان
فانصروا الدين بسيف  ونبال وطعان
وعلى الله فسيروا  فى سلام وأمان

**( يخرج الامير والكل خلفه وتنزل الستار )**



# عائشة التيمورية

## فى ذكراها الستين

بقلم : عبّاس خضر

من ذا الذى يجهل صاحبة هذه الأبيات :

بيد العفاف أصون عز حجابى ... وبعزتى أسمو على اترابى
وبفكرة وقادة وقريحة ... نقادة قد كملت آدابى
ما عاقنى خدرى عن العليا ولا ... سدل الخمار بلمتى ونقابى

انها الشاعرة المصرية « عائشة التيمورية » التى برقت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى وقت ساد فيه ظلام الجهل ، وحيل بين المرأة خاصة وبين نور العلم والمعرفة ، فأعادت الى الأذهان ذكر المشهورات فى تاريخ العرب والاسلام كالخنساء وليلى الاخيلية وعلية بنت المهدى وولادة وحمدونة الأندلسية وأم البنين وغيرهن .

ولدت شاعرتنا سنة ١٨٤٠ م وتوفيت فى مايو سنة ١٩٠٢ ، وهى أخت العلامة المغفور له أحمد تيمور باشا وكان أبوهما « اسماعيل تيمور باشا » من أصل كردى « لأبيه » تركى « لأمه » .

ونستطيع أن نتبين من تاريخ عائشة أن الفضل الأكبر فى تكوينها أديبة شاعرة يرجع الى ذلك الوالد الفاضل ، فقد وجهها الوجهة التى مالت اليها وشجعها على سلوكها الطريق التى رغبت فيها ، اذ ابت أن تحيا حياة مثيلاتها من بنات القصور فى ذلك العصر ، ورغبت فى التزود من العلوم والآداب ، ووقعت من جراء هذه الرغبة فى صراع بين ما تصبو اليه وما تريده لها أمها من تعلم التطريز وأشغال الابرة وسائر الأعمال النسوية ، وكانت الأم ترى فى تشبث ابنتها بالكتب والقراءة شذوذا لا يليق بفتاة .. فنشب بينهما جدال ظل يتتابع حتى قطعه الوالد الحصيف بقوله لزوجته :

« دعيها فان ميلها الى القراءة أقرب »

وتحدثنا عائشة عن ذلك حديثا طريفا فتقول :

« فلما أن تهيأ العقل للترقى ، وبلغ الفهم درجة التلقى . تقدمت الى ربة الحنان والعفاف ، وذخيرة المعرفة والاتحاف ،

والدتى ، تغمدها الله بالرحمة والغفـــران ، بأدوات النسج والتطريز ، وصارت تجد فى تعليمى ، وتجتهــــد فى تفهيمى وتفطينى ، وأنا لا أستطيع التلقى ، ولا أقبل فى حرف النســاء الترقى ، وكنت أفر منها فرار الصيد من الشباك ، واتهافت على حضور محافل الكتاب بدون ارتباك ، فأجد لصرير القــلم فى القرطاس أشهى نغمة ، وأتخيل أن اللحاق بهذه الطائفة أوفى نعمة . وكنت ألتمس من شوقى قطع القراطيس وصغار الاقلام، وأعتكف منفردة عن الانام ، وأقلد الكتاب فى التحرير ، لابتهج بسماع هذا الصرير ، فتأتى والدتى ، وتعنفنى بالتكدير والتهديد فلم أزدد الا نفورا ، وعن هذا التطريز قصورا ، فبادر والدى تغمد الله بالغفران ثراه ، وقال لها : دعى هذه الطفيلة للقرطاس والقلم ، واحذرى أن تكثرى من الكسر فى قلب هذه الصغيرة ، وأن تثلمى بالعنف طهرها ، وما دامت ابنتنا ميالة بطبعها الى المحابر والأوراق ، فلا تقفى فى سبيل ميلها ورغبتها ، وتعالى نتقاسم بنتينا ، فخذى عفت واعطينى عصمت ( كان اســم الشاعرة عائشة عصمت ) ، واذا كان لى من عصمت كاتبــة وشاعرة فسيكون ذلك مجلبة للرحمة لى بعد مماتى .

وأخذ والدى بيدى وخرج بى الى محفل الكتاب ورتب لى أستاذين ، أحدهما لتعليم اللغة الفارسية ، والثانى لتلقين العلوم العربية »

وجعلت عائشة تقرأ دواوين الشعراء وتعــالج النظم بالأوزان السهلة ، وكانت تنظم الشعر باللغات الثلاث : العربية والتركية والفارســية ، وكانت تسمع أباها ما تنظمه ، فيسر ويثنى عليهــا ويشجعها . ولكنهــا لم تمض على ذلك طويلا ، اذ تزوجت فشغلت ببيتها وزوجها عن مواصــلة التحصيل والنظم ، وخاصة بعد أن رزقت بأولاد ، فلما كبرت ابنتها « توحيدة » ألقت اليهــا بعبء المنزل . واستأنفت حياة الدرس والمطالعة ونظم الشعر باللغات الثلاث ، وتوفى زوجها بعد والدهــا فزاد فراغها للشعر والأدب .

وكانت الشاعرة تحب ابنتها توحيدة حبا جما . وأنقل فيما يلى فقرة من مقدمة ديوانهــا التركى الفارسى تتحدث فيها « توحيدة » ، قالت :

« وبعد انقضاء عشر سنوات كانت الثمرة الاولى من ثمرات فؤادى – وهى « توحيدة » نفحة نفسى وروح أنسى – قد بلغت التاسعة من عمرها ، فكنت أتمتع برؤيتها تقضى يومهامن الصباح الى الظهر بين المحابر والاقلام وتستغل بقية يومها الى المساءبابرتها فتنسج بها بدائع الصنائع ، فأدعو لها بالتوفيق شاعرة بحزنى على ما فرط منى يوم كنت فى سنها من النفرة من مثل هــذا العمل . ولما بلغت ابنتى الثانية عشرة من عمرها عمدت الى خدمة أمها وأبيها فضلا عن مباشرتها ادارة المنزل ومن فيه من الخدم والاتباع فتسنى لى أن أنصرف الى زوايا الراحة » .

وقد حدث يوما أن كــان فى زيارة الأسرة بعض السيدات ، فأقبلت عليهن توحيدة تحييهن وارادت أن تقول لهن : « أوحشتونا » الا أن لثغة بلســانها جعلتها تقول : « اوحستونا » ، فلما سمعتها أمهــا شرحت هذا العيب فى بيتين من الشعر بتوجيــه لطيف جعل العيب عملا مستحسنا .. قالت :

قال العواذل مذ قالت مؤانســة ... «أوحستنا»:انها تجفو،وذاك غلط
لم يبدل الشين سينا لفظها غلطا ... بل لم يسع ثغرها الزاهى ثلاث نقط

ثم شاء القدر أن تفجع الشاعرة فى حبيبتهـــا وروح انسها ، اذ ماتت توحيدة وهى فى ريعــان الشباب ، فتمزقت كبدها حزنا عليها ، واستعرت حرقة فؤادها فى المرثية الرائعة التى بكتها فيها أحر بكاء ، تقول فى هذه القصيدة :

ان سال من غرب العيون بحور ... فالدهر باغ والزمان غــدور
فلكل عين حــق مدرار الدما ... وبكل قلب لوعــــة وثبــور

وتصف فيها مشهد احتضار الفتاة فتقول :

جاء الطبيب ضحى وبشر بالشفا ... ان الطبيب بطبــه مغــرور
لما رات بأس الطبيب وعجـزه ... قالت ودمع المقلتين غزير
أماه قد كل الطبيب وفاتنى ... مما أؤمل فى الحيــاة نصير
لو جاء «عراف اليمامة» يبتغى ... برئى ، لرد الطرف وهو حسير
أماه قــد عز اللقــاء وفى غــد ... سترين نعشى كالعروس يسير
قولى لرب اللحد : رفقا بابنتى ... جاءت عروسا ساقها التقدير
وتجلدى بازاء لحدى برهــــة ... فتراك روح ساقتهــا المقدور
أماه قــــد سلفت لنا أمنيــة ... يا حسنها لو ساقها التيسير
صونى جهاز العرس تذكارا فلى ... قد كان منه الى الزفاف سرور
أماه لا تنسى بحــق بنوتى ... قبرى لئلا يحزن المقبـــور
فأجبتها والدمع يحبس مقلتى ... والدهر من بعد الجوار يجور
قد كنت لا ارضى التباعد برهة ... كيف التصبر والبعاد دهــور
ولهى على «توحيدة» الحسن التى ... قد غاب بدر جمالها المستور

وقد ساءت حالها بعد ذلك وضعف بصرهــا ، وطال حزنها ، حتى الح عليها أولادها أن تشفق على نفسها ، فسرت عن نفسها بعض الشىء ، واستأنفت نشاطها الادبى ، ولكن المرض ألح عليهــا واستمر اربع سنين انتهت بوفاتها . ويظهر أنها عانت كثيرا من الاطباء الذين لم يجدها علاجهم ، فكانت كثيرة الترديد ليأسها منهم ، وكانت احيانا تتهكم عليهم ، من ذلك قولها :

يا من أتى للجسم يبرىء سقمه ... ويظن جالينوس بعض عبيده
أفنيت بالطب الذى تهذى به ... أمما ، وقربت الردى ببعيده
وزعمت أنك بالــدوا جددته ... ولقــد أضعت قديمه بجديده

ونجد فى شعر التيمورية كثيرا من شعر المناسبات والمجاملات ، ومهما يكن من اختــلاف فى الرأى فى قيمته فهو يصور لنا مبلغ قدرة الشاعــرة علــى صناعة القريض من مقامات لا تستوحى فيهــا عاطفتها ، ولا تستجيب لنوازع نفسهــا . ومن العجيب أن شعرها الغزلى يستغرق مائة قطعة أو قصيدة من مجموع أشعارها التى تبلغ عــدد قصائدها ومقطعاتها عشرين ومائتين ، على حين أنها كانت تصنع الغــزل على حد قولهــا فى مقدمة قصيدة :

« وقلت متغزلة فى غير انسان ، والقصد تمرين اللسان »

ولو كان غزلها حقيقيا لما باحت بحرف منه فى عصرها المتوقر وبيئتها المتحجبة ومكانتها المصونة . ولكنها تصطنع الغزل وتمارسه ، وربما كان انسها به وايغالها فيه لأنها رأت فيه مجالا للتنفس ولاظهار العاطفة المكبوتة التى لا تجد السبيل الى الانطلاق ، فان فى شعرها الغزلى رقة ، وفيه نبضات ، ويبدو انها عوتبت فى هذا الغزل ، فهى تقول :

تركت الحب لا عن عجز طول — ولا عن لوم واش أو رقيب
ولا من روع زفرات التصابى — ولا من خوف أجفان الحبيب
ولا حذر الفراق وخوف هجر — به تجرى المدامع كالصبيب
ولكنى اصطفيت عفاف نفس — تقر بصفوه عين الاريب
وذاك لاننى فى عصر قوم — به التهذيب كالأمر العجيب

وأما شعر التيمورية الصادق الوحى فهو قصائدها فى رثاء من فقدتهم من أهلها ، وخاصة ابنتها « توحيدة » وفى شكواها من الرمد الذى ذهب ببصرها أو كاد ، وفى تلك المطولات التى ابتهلت بها الى الله ، وجعلتها استغاثة ومناجاة . ومن شعرها الابتهالى قولها :

ان كان عصيانى وسوء جنايتى — عظما ، وصرت مهددا بجزائى
فقضاء عفوك لا حدود لوسعه — وعليه معتمدى وحسن رجائى
يا من يرى ما فى الضمير ولايرى — انى رجوتك أن تجيب دعائى
يا عالم الشكوى وحر توجعى — دائى عظيم القرح ، جد بدوائى
بحبيبك الهادى سألتك دلنى — لعلاج أمراضى وجلب شفائى

وقالت فى محاكاة قصيدة « البردة » المشهورة للبوصيرى :

اعن وميض سرى فى حندس الظلم — أم نسمة هاجت الأشواق من اضم
فجددت لى عهدا بالغرام مضى — وشاقنى نحو أحبابى « بذى سلم »

وفى هذه القصيدة تقول :

انى رددت عنانى عن غوايته — وقلت : يا نفس خلى باعث الندم
ولذت بالمصطفى رب الشفاعة اذ — يدعو المنادى فتحيا الناس من رجم
طه الذى قد كسا اشراق بعثته — وجه الوجود سناء الرشد والكرم
طه الذى كللت أنوار سنته — تيجان أمته فضلا على الامم
نعم الحبيب الذى من الرقيب به — وهو القريب لراجى المجد والنعم
روحى الفداء ومن لى أن أكون له — هذا الفداء وموجودى كمنعدم

ولها مع ذلك رقائق فى استهانتها بالحياة مثل قولها :

كم ذا نهنىء بالآمال انفسنا — حتى كأن الفتى طول المدى باق
فالدهر يبسم عن حقد بشائره — فينا ويطوى تكالا ضمن اشفاق
فانظر تر الناس سكرى غفلة عظمت — ادارها الدهر واستغنى عن الساقى
ما الحظ الا امتلاك المرء عفته — وما السعادة الا حسن أخلاق

وقد ظهر ديوان التيمورية العربى منذ أكثر من نصف قرن ، ويسمى « حلية الطراز » ثم طوته الايام ، فلم تبق منه الا ذكرى تهز النفس وصدى يعبر السمع . وقد عنيت لجنة نشر المؤلفات التيمورية التى كان يرأسها الاستاذ خليل ثابت باخراج ديوان عائشة التيمورية حافلا مستكملا ما كان مخطوطا من القصائد ، وقد قام بتحقيقه وضبطه الاستاذ محمد شوقى أمين ، وقد كتبت الأميرة السابقة قدرية حسين تصديرا لهذا الديوان قالت فيه :

« ان الناقد الادبى يتعرض لتمحيص ديوان التيمورية يجب عليه أن يوازن بينه وبين ما كان يجرى عليه الشعر العربى فى ذلك الحين . واذا كانت المرأة المصرية قد مهد لها وسائل التزود من الثقافات على اختلاف الوانها . وفسح لها مجال التفوق والتبريز ، فسيبقى لاسم السيدة عائشة التيمورية شرف السبق الى نور المعرفة واقتطاف أزاهير الادب ، فى عصر تعذرت فيه الوسائل ، وستظل ابنة القرن التاسع عشر فخرا لبنات القرن العشرين وما يلحق به من العصور » .

واعتقد أن أحد الأدباء كتب هذا التصدير لكى ينشر باسم قدرية حسين فى مقدمة الديوان . فلم يكن لمثيلاتها اشتغال ولا اهتمام بمثل هذه الشئون الأدبية وخاصة فى اللغة العربية .

ولعائشة التيمورية نثر جيد وان كان يجرى على سنن عصرها فى الكتابة من حيث السجع ومحاكمة أسلوب المقامات ، وقد الفت كتاب « نتائج الاحوال فى الاقوال والافعال » ضمنته قصصا وحكايات فى أحوال الناس ، مستعينة فيه بما قرأته فى التاريخ وما سمعته من حكمة العجائز وما قر فى ذهنها من تجاربها فى الحياة . ولها كتاب « مرآة التأمل فى الأمور » عالجت فيه بعض الموضوعات الاجتماعية بأسلوب قصصى . وكانت تكتب مقالات وتنشرها فى الصحف التى كانت تصدر فى عصرها كجريدة « المؤيد » منها مقال عنوانه « لا تصلح العائلات الا بتربية البنات » ، وجهت فيه اللوم الى المرأة على مبالغتها فى الزينة دون الانتباه الى واجباتها ، وهى ترى فى ذلك مبعث الخلل والفساد .

وقد دعت التيمورية الى مشاركة المرأة للرجل فى الاعمال والقت المسئولية فى تأخرها على الرجل ، وقالت :

« فعلام ترفعون أكف الحيرة عند الحاجة كالضال المعنى ، وقد سخرتم بأمرهن ، وازدريتم باشتراكهن معكم فى الاعمال ، واستحسنتم انفرادكم فى كل معنى ؟ فانظروا عائد اللوم على من يعود ! » .

وقد سبقت التيمورية فى هذا المجال من جاء بعدها من أصحاب الدعوة الى مشاركة المرأة للرجل .



# هرمان يونكر

## عالم أثري كبير

٢١ نوفمبر ١٨٧٧
٩ يناير ١٩٦٢

بقلم
الدكتور عبد المنعم ابو بكر



فى عام ١٩٣٠ حين كنت طالبا بالدراسات العليا بقسم الآثار المصرية بجامعة القاهرة ( الجامعة المصرية فى ذلك الحين ) حضرت منهجا جديدا فى علم الآثار المصرية ، قام بتدريسه الدكتور هرمان يونكر ، وكان هذا الأستاذ الجديد ألمانى الجنس يتحدث اللغة الانجليزية بطلاقة ، كما كان اذا لزم الأمر يلجأ الى لغة عربية سليمة تميل فى بعض الأحيان الى اللهجة الصعيدية ، يحاول أن يشرح بها ما صعب علينا أن نتفهمه باللغة الانجليزية .

ولقد وضح لنا فى ذلك الوقت أننا أمام عالم كبير من طراز لم نعهد له مثيلا ، فقد كان يتحدث فى أصول اللغة المصرية بنفس الاسهاب الذى يتحدث به فى تطورات الأساليب الفنية والمعمارية ، كما كان لا يشق له غبار اذا ما بدأ الحديث عن أصول الديانة المصرية المعقدة ، والتى أقول عنها لطلابى حاليا بأن هذه الديانة تعتبر من أشق الدراسات وأصعبها ، لأن المصرى الذى استطاع أن يساير أصول المنطق السليم فى كل تطورات حضارته بالنسبة الى العلوم المختلفة من طب وفلك وكيمياء وهندسة كما استطاع أن يصل الى السماكين فى الفنون المختلفة والآداب ، لم يستطع مطلقا أن يرسى قواعد ديانته على أسس منطقية سليمة .

ولد هرمان يونكر فى ٢٩ نوفمبر ١٨٧٧ فى مدينة بندورف الواقعة على نهر الراين ونال حظه من مراحل التعليم الابتدائية والثانوية ثم اتجه فى دراساته الى اللاهوت وأتمها ، ثم التحق عام ١٩٠٠ بخدمة الكنيسة الكاثوليكية بوظيفة قس ، ولكنه اتجه نحو الدراسات المصرية القديمة وتقدم عام ١٩٠٣ لدرجة الدكتوراه بجامعة برلين مقدما رسالة عن « أسلوب الكتابة فى معبد حاتحور بدندرة :

«Über das Schriftsystem im Tempel del Hathor vom Dendera 1903»

وما لبث أن نشر بعض الأبحاث القيمة التى تتعلق كلها بالنصوص المنقوشة على جدران المعبد الكبير فى دندرة من العصر البطلمى ، بل استطاع وهو فى هذه السن المبكرة أن يؤلف « أجرومية » تبحث أصول اللغة وتركيباتها معتمدا فى ذلك على دراساته الكثيرة لنصوص هذا المعبد

«Grammatik der Dendera Texte (1906 Leipzig)».

وعين فى عام ١٩٠٧ مدرسا للآثار المصرية فى جامعة برلين وبقى فى هذه الجامعة سنتين لم يلبث بعدها أن انتقل الى جامعة فينا أستاذا لكرسى الدراسات القديمة بها وظل يشغل هذا الكرسى من عام ١٩٠٩ الى عام ١٩٣٩ .

وقد انتدب للتدريس بقسم الآثار بجامعة القاهرة فى نوفمبر عام ١٩٣٠ ، وما لبث أن شغل كرسى تاريخ مصر والشرق القديم فى كلية الآداب من اكتوبر سنة ١٩٣٤ حتى عام ١٩٤٠ .

وانى على حق اذا قلت بأن الدكتور هرمان يونكر كان عالما من العلماء الذين لم نعهد لهم مثيلا ، فقد استطاع أثناء السنين الطويلة التى عاشها ( فقد اختاره الله وهو فى سن الخامسة والثمانين ) أن يدرس كل فروع الآثار المصرية دراسة عميقة ومستفيضة ، ويضع لها الأسس ويغير من نظرياتها ويحور اطاراتها الجديدة بطريقة مسهبة منظمة واضحة لا تحتاج الى حدس أو تخمين .

قلنا انه بدأ حياته العلمية بأبحاث دقيقة عن اللغة المصرية القديمة فى أحدث عهودها أى فى عصر البطالمة ، أى بعد أن مضى عليها ما يقرب من ثلاثين قرنا تطورت فيها وتغيرت أساليبها ومقوماتها ، تارة تزدهر وتارة أخرى تضمحل . وليس من شك فى أنها كانت قد تغيرت تغييرا شاملا فى عصرها الأخير فى القرن الثالث قبل الميلاد ، بحيث لا يستطيع الدارس للغة المصرية فى عصورها الفرعونية تفهم نص واحد من النصوص المنقوشة على جدران المعابد فى العصور البطلمية .

وتابع الاستاذ يونكر دراساته فى هذه اللغة ، وانتقل من معبد دندرة الى معبد ايزيس فى جزيرة فيلا ( أنس الوجود ) حيث قام بتسجيل كامل للنصوص وتصويرها . ومن المعروف أنه كان يعد مؤلفا ضخما بدراساته وتحقيقاته عن نصوص هذا المعبد الضخم ، وقد فارق الحياة وهو يعد هذا المؤلف للطبع .

وفى عام ١٩١٢ فازت جامعة فينا بمنطقة حفائر فى جبانة الملك خوفو بمنطقة الجيزة ، وقام الاستاذ يونكر بالتنقيب فيها ، واستمر ينقب هناك عشرات السنين ، وأصدر مؤلفا كبيرا عن نتائج حفائره فى اثنى عشر مجلدا ، ضمنه أبحاثا مختلفة ، عالج فيها تطور الأسلوب المعمارى للمقبرة فى عصر الدولة القديمة ، وتطور الطقوس الجنازية والدينية فى هذه الفترة ، والألقاب المختلفة المتعددة ، ثم تاريخ هذه الفترة التى تبدأ بعصر خوفو من الأسرة الرابعة وتنتهى بانتهاء الدولة القديمة بعد الأسرة السادسة . ولا يستطيع دارس لهذه الفترة فى أى فرع من الفروع السالفة الذكر أن يتفهم كل هذه المعضلات وأن يصل فيها الى نتائج حاسمة الا بعد الاطلاع على هذه الموسوعة الضخمة الحافلة الشاملة ، وأتبع ذلك بنشر مؤلف أطلق عليه اسم « عصر الاهرامات » ، ضمنه نتائج أبحاثه كلها موجزة موضحة توضيحا كاملا .

والى جانب هذا قام بالتنقيب فى بلاد النوبة ، وكانت أولى مواسمه فى شتاء عامى ١٩٠٨ — ١٩٠٩ فى منطقة الكوبانية ثم فى منطقة أرمنة ثم فى منطقة توشكة . وكان ذلك فى نطاق أعمال الانقاذ التى دعت اليها الحكومة المصرية بمناسبة التعلية الأولى ثم التعلية الثانية لخزان أسوان ، ولست أشك أن المؤلفات التى نشرها الدكتور يونكر عن نتائج أبحاثه هناك تعتبر من أهم وأمتع ما كتب عن بلاد النوبة وتاريخها وحضارتها ولغتها حتى الآن . أقول هذا عن تجربة شخصية ، اذ أن قيامى بالحفر باسم جامعة القاهرة فى منطقة عنيبة لمدة ثلاثة مواسم بدأت عام ١٩٥٩ وانتهت عام ١٩٦٢ ، والكشف عن آثار مقابر ترجع الى جميع عصور الحضارات التى ازدهرت فى هذا الجزء من مصر جعلتنى ألجأ باستمرار الى كل ما كتب عن بلاد النوبة . وكنت أجد فى مؤلفات يونكر من الأبحاث والاستنتاجات العلمية ما سهل على مهمة اقامة المقارنات وتفهم العصور التى ترجع اليها الجبانات فى منطقة عنيبة .

ولم تكن اقامته الطويلة ببلاد النوبة وأعباؤه العلمية الكثيرة المتعددة أثناء قيامه بالتنقيبات ، كافية لملء كل ساعات يومه ، فنراه يدرس احدى لهجات

بلاد النوبة دراسة علمية دقيقة ، وهى لهجة الكنوز، وأصدر فيها أكثر من مؤلف :

«Vorlaufiger Bericht über die Sprachen — expedit. nach Nubien «AWAW Nr.XIII 1912.

Junker & Czerack «Kordofan Texte im Dialekt von Gebel Dair S.W.A.W. 174.

Junker & Schäfer «Texte im Kenzi Dialekt» Akademie der Wisserschaften in Wien 8 Band 1921.

Junker & Schäfer «Nubische Texte im Kerzi Dialekt Akademie der Wisserschaften im Wien 9 Band 1932.

واذا كنا قد سردنا النشاط العلمى لهذا الرجل الفذ وانتقلنا بالقارىء من التخصص الواسع فى اللغة والدين من العصر البطلمى الى التخصص العميق فى العمارة والفن واللغة والدين والعقائد الجنازية لأهم فترة من فترات الدولة القديمة فى منطقة الجيزة ، الى التخصص الواضح العميق عن عصور حضارات بلاد النوبة السفلى بل ولهجاتها الحديثة، فيجب علينا الا ننسى شخصا آخر ننتقل به من العصور التاريخية الى عصر غامض اسدلت عليه ستائر كثيفة جعلته غير واضح المعالم الى عهد قريب ، وكان للدكتور يونكر دور كبير فى تسليط الأنوار عليه وتشتيت الظلام الذى يغلفه ، الا وهو عصر حضارات فجر التاريخ . لقد استطاع يونكر منذ عام ١٩٢٨ أن يكشف الستار عن منطقة ترجع الى أوائل العصر الحجرى الحديث وهى منطقة مرمدة بنى سلامة فى غرب الدلتا التى تبعد عن القاهرة بما يقرب من خمسين كيلومترا .

لقد نقب فى قلب الصحراء واكتشف بقايا الانسان الأول الذى عاش فى هذه المنطقة منذ أوائل العصر الحجرى الحديث ، ووضح بدراساته الطويلة أن حضارة هذا الانسان تختلف فى أسسها عما ساد الحضارات المختلفة فى الوجه القبلى ، وأن انسان حضارة مرمدة بنى سلامة كان يعيش فى قرية منسقة تمتد أكواخها فى خطوط متوازية وانه كان يعد مخازن لغلاله كما كان يعتنق عقيدة جنازية تحتم عليه دفن موتاه فى أرضية كوخه أو فى ساحة كبيرة تتوسط قريته .

لقد كانت أبحاث الأستاذ يونكر فى ميدان الدراسات الخاصة بعصور ما قبل التاريخ نقطة تحول كبيرة ، وأثرت تأثيرا طيبا على هذه الدراسات بالنسبة الى حضارات مصر العليا من نفس العصر.

أما يونكر الانسان .. فالحديث عنه يطول ، ويمكن لى أن أقول بأن دراسته الأولى فى كلية اللاهوت ، قد أثرت ولا شك على صفاته الانسانية ، فقد كان المثل الذى يحتذى فى طيبة الشمائل والهدوء النفسى والبعد عن التزمت ، وكان يحب الناس ويقبل عليهم ببشاشة ومحبة ، ولقد حظى طلابه بالقدر الكبير من هذه الصفات . كان رحمه الله عالما بكل ما تحوى هذه الكلمة من معان . لايضن بعلمه ولا يرد طالب علم عن بابه . يجتمع مع طلابه فى تدريباتهم العلمية بمناطق الآثار المختلفة ، يغدق عليهم الكثير من علمه ويشاركهم فى حياتهم بعد الانتهاء من أعمالهم ، يسعد كل السعادة بنكاتهم ، ويضحك ملء شدقيه لما يقوم به البعض منهم من نكايات بسيطة ضد أحدهم .

وكثيرا ما كان يقدم العون المالى لبعض طلابه ممن قصرت مواردهم فمنعتهم عن الاشتراك فى التدريبات مؤكدا لهم أن الجامعة هى التى تقوم بتحمل هذه التكاليف .

كان رحمه الله رجلا كاملا فى كل شىء ... فى علمه وخلقه ، ندعو الله أن يسكنه فسيح جناته وأن ينزل عليه شآبيب رحمته وأن يعوض أهل العلم عنه خيرا .

# لوكيليوس
## رائد فن الهجاء

يعتبر الشاعر الرومانى « لوكيليوس » الرائد الأول الذى سار على هديه القدماء والمحدثون فى فن الهجاء كفن من فنون الأدب . فقد جعل لهذا اللون أصولا وأصبح الهجاء يطرق شتى الموضوعات حسب مقتضيات الأمور التى تهم الكاتب .

حقا لقد طرق الشاعر الرومانى « اينيوس » باب الهجاء قبل لوكيليوس ، غير أن مايقرره النقاد القدماء من أمثال « كوينتيليانوس » (١) ، يجعلنا نقول مطمئنين ان لوكيليوس هو رائد الهجاء الأول الذى أكسب لهذا الفن شكلا ثابتا ووضع له أصوله وخصائصه . ولم يكن هجاء اينيوس يهدف الى النقد المباشر مثلما نجد عند لوكيليوس ومن تبعه من الكتاب الآخرين . فضلا عن أن هجائيات لوكيليوس كانت أنموذجا يحتذى وذات طابع أدبى مميز يهتدى به الشعراء من بعده من أمثال هوراتيوس وبيرسيوس وجيوفيناليس .

ان أصل كلمة هجاء « ساتورا » أو « ساتيرا » ليس معروفا على وجه الدقة وربما يرجع اسم الهجائية « ساتيرا» الذى ظهر فيما بعد متخذا شكل الهجاء على يد لوكيليوس وغيره من الشعراء الرومان الى هذا النوع الخليط من الأدب الذى كان يتخذ طابعا مسرحيا والمكون من الكلام المصحوب بالرقص والموسيقى والذى يطلق عليه اسم «ساتورا» أى « خلط » والذى كان يعتبر من المظاهر البدائية للدراما عند الرومان . والبعض يرجع هذه التسمية الى العبارة اللاتينية «lany satura» التى تدل على طبق ملء بالفواكه المختلفة كانت تقدم قربانا للآلهة ، ويقول البعض ان أصل هذه التسمية يرجع الى كلمة «satis» ( كاف ) حيث ان « الساتورا » عبارة عن قصيدة شعرية مليئة بموضوعات مختلفة جدية أو هزلية، محزنة أو سارة تشبع نهم القارىء .

وهناك نظرية أخرى تقول : ان أصل كلمة « ساتورا » يرجع الى لغة الاترسكيين حيث كلمة «satr» بمعنى « يتكلم » أو « يتحدث » .

ان وضع الأفكار فى صورة « حوار » أو «حديث» من خصائص الهجائية الرومانية فى جميع العصور ونحن نعرف أن هجائيات «هوراتيوس» تحمل عنوان « أحاديث ».

وعلى كل فقد ابتعد الرقص والغناء عن «الساتورا» القديمة التى لها طابع مسرحى واتخذت شكلا أدبيا له مظهر الكلام فقط .

يقول المربى الرومانى « كوينتيليانوس » ان الهجاء يرجع الى الرومان ، كما يقول الشاعر « هوراتيوس» بأن الهجاء نوع من الكتابة لم تمسه يد اليونان .

---

(١) يذكر كوينتيليانوس : « ان للوكيليوس القدح المعلى فى الهجاء »

بقلم

الدكتور احمد عبد الرحيم أبو زيد

والحق أن كلا من « كوينتيليانوس » « وهوراتيوس » يتحدث بدافع من وطنيته ولا يمكن أن نفسر قولهما هذا على أن الهجاء اليونانى لم يكن له وجود ، أو أن الهجائية الرومانية لم تتأثر بالروح الهجائية عند اليونان وانما كان فن الهجاء عند الرومان أقل فنون الشعر تأثرا بالاغريق وكان للرومان القدح المعلى فى هذا النوع من الأدب ٠

فلا شك أن روح النقد والهجاء كانت تسود كتابات بعض شعراء اليونان أمثال « أرخيلوخوس » و « هيبوناكس » و «سيمونيديس » وغيرهم ، كما أننا نعرف ما كانت عليه الكوميديا اليونانية القديمة من قذف مقذع وماكانت عليه كوميديات « ميناندوس » من تهكم وسخرية ، كما أننا نسمع عن فلاسفة اليونان الشعبيين أمثال « بيون » ( القرن الرابع ـ الثالث ق٠م ) الذى كان يتحدث بلغة عامية جافة يسودها طابع الهجاء ، وكذلك بعض اليونانيين فى العصر الهيلينستى أمثال « سوتاديس » ( القرن الثالث ق٠م ) الذى كانت كتاباته عن الأخلاق يسودها الهجاء ٠

كان لوكيليوس على علم باللغة اليونانية وآدابها ، فلا بد أنه تأثر بروح القدح والمرح والنوادر التى كانت من صفات فلاسفة اليونان الكلبيين أمثال « بيون » ٠ وتشير شذرات لوكيليوس الى الشاعر اليونانى « ارخيلوخوس » الذى كان لوكيليوس يأخذ عنه أحيانا ٠ ويعترف الشاعر الهجاء « هوراتيوس » بأنه كان يريد احداث التأثير الذى كان لخطب « بيون » وملحه اللاذعة ، كما يذكر أنه أول من أدخل الوزن الشعرى « الايامبى » لشاعر اليونان « أرخيلوخوس » الى اللغة اللاتينية ٠ فلا شك أن شعراء القدح أمثال « أرخيلوخوس » و« سيمونيديس »و «هيبوناكس » كانوا معروفين لدى اليونان ٠

وبالرغم من ذلك كله فان شعراء الرومان لم يتأثروا بالشكل أو الموضوعات التى طرقها اليونانيون ، لذلك تعتبر الهجائية الرومانية نتاجا رومانيا أصيلا ٠

لقد كانت الروح الوطنية تسود الشعر الهجائى الرومانى ، وكان الهدف منه أخلاقيا ولم يكن الغرض منه القذف فى حق الأشخاص ٠

كان الشعور العام هو الذى يغذى ذلك الشعر عند الرومان وليست العداوة الشخصية ، كما أن شعر الهجاء احتوى على موضوعات عدة ٠

لقد نبتت الهجائية الشعرية عن الظروف السياسية والاجتماعية وكذلك عن المسائل الأخلاقية والأدبية التى كانت تشغل الحياة الرومانية فى النصف الأخير من القرن الثانى قبل الميلاد ، فظهرت الهجائية فى عهد « الجراكى » حيث كانت الأحوال الاجتماعية والسياسية مضطربة والأمور الدينية والأخلاق يسودها القلق وعدم الاستقرار ، وكان المستوى الثقافى مرتفعا فى ذلك الوقت ٠

كل ذلك أثر فى طبيعة الهجائية وكان حافزا على نقد الحياة العامة والخاصة ·

وراق هذا النوع من الأدب الكثير من أفراد الشعب الرومانى لاتصاله بالحياة الاجتماعية والعملية · فالهجائية الرومانية كما يقول الأستاذ « سلار» تخاطب الناحية العملية وليس الخيال وانها النتاج الأدبى المتميز لقوم نشأوا نشأة عملية ·

ان الهجائية قريبة من عقول أغلبية الشعب تلائم طبيعتهم ومعرفتهم وظروفهم بعكس الخيال الشعرى الرفيع الذى كان تفهمه وتقديره قاصرين على طبقة قليلة العدد من القراء · وأخذت الهجائية الرومانية مادتها من واقع الحياة اليومية فى شوارع روما ومحاكمها وجمعياتها العامة ومن الولائم والحلقات الأدبية ، ولم تأخذها من أساطير البطولة عند اليونان كما نشاهد فى التراجيديا الرومانية ، أو من حياة مواطنى اليونان كالكوميديا الرومانية · ولم تكن الهجائية فى عهد الجمهورية الرومانية خاصة بالنواحى الفكرية أو الأخلاقية فقط وانما لعبت أيضا دورا هاما فى السياسية فكانت تحمل فى نقدها العام على نقائص الزعماء السياسيين وعلى الذين انتخبوهم ، كما أنها لم تستخدم فقط فى الهجوم العنيف ولكنها كانت تستخدم أيضا فى مدح بعض الأشخاص فصورت مثلا فضائل « سكيبيو افريكانوس » كما صورت فى الوقت نفسه نقائص أعدائه ، فكان عملها يشبه ماتقوم به الصحف فى الوقت الحاضر ·

ولوكيليوس ، بنقده للنواحى السياسية والاجتماعية والأخلاقية وللذوق الأدبى فى عصره ، عبر تعبيرا واقعيا عن المجتمع ، ومن يعيشون فيه وقدم لجمهوره هجائيات تبحث فى شئون حياته ليأخذ منها دروسا تفيده ·

فكأن الهجائية بمدحها للفضائل وتشهيرها للرذائل تعتبر وسيلة من وسائل الاصلاح · وهى بعد ذلك خير مجلى لتصوير ماتزخر به حياة الجموع من مساوىء ومحاسن وآلام وآمال وميول وطموح، كما أنها صورة جديدة قوامها التعبير الواقعى وخلق يظهر الشخص على واقع حياته ·

وأخذ فن الهجاء ينمو منذ عصر لوكيليوس حتى بلغ أوجه فى عصر أوغسطوس ·

اختلف الأدباء والعلماء فى تاريخ ميلاد لوكيليوس فيذكر « جيروم » أن لوكيليوس ولد سنة ١٤٨ ق·م وتوفى سنة ١٠٢ ق·م

ولكن يظهر أن هذا التاريخ غير صحيح ، اذ يخبرنا « فيليوس » أن لوكيليوس قد خدم فى الجيش تحت قيادة سكيبيو أيميليانوس ( افريكانوس الأصغر ) فى حرب « نوماتنيا » · وهذا يعنى — حسب التاريخ الذى ذكره جيروم — أنه خدم فى نومانتيا فى سن الرابعة عشرة · كما يظهر فى شذرات لوكيليوس تمجيده لانتصارات سكيبيو · وللوكيليوس مقطوعة يعيب فيها على سكيبيو نطق احدى الكلمات اللاتينية ، مما يؤكد أنها كتبت أثناء حياة سكيبيو أى قبل سنة ١٢٩ ق·م فاذا كان لوكيليوس ولد سنة ١٤٨ ق·م فانه لا يستطيع أن يخدم فى « نومانتيا » فى سن الرابعة عشرة أو يكتب بعض هجائياته ويقدم لنا هذا النوع الجديد من الأدب قبل سن التاسعة عشرة ·

ويقول « مولر » ان لوكيليوس ولد سنة ١٨٠ ق·م بينما يذكر « مونرو » أنه ولد سنة ١٦٨ ق·م ونستنتج من هذه الآراء أن لوكيليوس عاش فى الفترة مابين سنتى ١٨٠ و ١٠٢ ق·م

ولوكيليوس من أبناء « سويسا أورونكا » باقليم كمبانيا ومن سلالة أسرة غنية ذات مركز مرموق وكان ينتمى الى طبقة تشبه طبقة الفرسان فى روما · وكان يقطن أحد القصور فى روما وأصبح عضوا فى جمعية سكيبيو الأدبية · ولم يكن مواطنا رومانيا ·

يقول « ماركس » ان عدم ذكر أى شىء خاص بحصوله على حق المواطن الرومانى وعدم سماعنا بأنه عوقب بالرغم من أنه قد دأب على مهاجمة رجال كثيرين يدلنا على أنه لم يصبح على الاطلاق مواطنا رومانيا · لم يدخل لوكيليوس الحياة العامة ولم يتقلد أى منصب سياسى رغم أنه كان على اتصال دائم برجال السياسة وصديقا لكثير منهم مثل « سكيبيو أفريكانوس الأصغر » و « لايليوس » ·

وخدم لوكيليوس فى أسبانيا — كما ذكرنا — مع سكيبيو افريكانوس وذلك سنة ١٣٤ — سنة

١٣٣ ق٠م وبدأ ينشر مؤلفاته الأدبية سنة ١٣١ ق٠م

وكتب لوكيليوس هجائياته فى ثلاثين كتابا ، لم يتبق لنا مما كتبه سوى ألف وثلاثمائة بيت من الشعر ، ندين بحفظهما لأدباء الرومان ونحاتيهم ، ومعظمها يتكون من سطر واحد ، ولو أن بعض المقطوعات مكونة من ثمانية أوعشرة أسطر ، كما يوجد فراغ فى كثير منها ٠ وقد حاول المحدثون ادخال تعديلات عليها ولكن عدم وجود النص الكامل لايمكننا من تفهم المعانى التى يقصدها لوكيليوس تفهما صحيحا ٠

ونلاحظ من هذه الشذرات أن لوكيليوس كان أحيانا يتحدث عن نفسه ذاكرا اسمه ، أو يخاطب القارىء مباشرة ، أو يضع حديثا على لسان شخص آخر ، أو يستخدم أسلوب الرسائل الذى اتبعه أدباء الرومان فيما بعد ٠

وتحدث الشاعر عن حظه فى الحياة ومشاعره وميوله ومسراته ، وعن مناظر شاهدها بنفسه وحوادث عاصرها وعن أسفاره وعن الحرب والطرب واللغة والأدب والأدباء والفلاسفة وحمل فى كتاباته على الرذائل التى كانت سائدة فى عصره ، وتحدث أيضا عن الصداقة وعن أصدقائه وأعدائه ٠ وصور فيها أشخاصا حقيقيين أو من صنع الخيال ، وكان يستخدم القصص والنوادر والشواهد ليوضح بها موضوعه ٠

ويتضح من كتاباته أنه كان ذا روح استقلالية ، لا يهتم بالوظائف العامة ، ويفضل أن يركن الى الراحة ، وأن يبتعد عن عناء المناصب ، ولا يرضى أن يبدل مكانته الاجتماعية فيقوم بعمل ملتزمى الضرائب فى آسيا ، ذلك العمل الذى كان يدر على من يقوم به أرباحا طائلة . وتبعه فى ذلك الشاعر هوراتيوس الذى يذكر أنه لا يريد أن يبدل مايكتنف حياته من هدوء وراحة بثروة بلاد العرب ٠ وكان يشعر أن الحياة قصيرة وأنه يجب أن يستفيد منها المرء ما أمكن ٠ ويتحدث عن سروره بالبعد عن عواطف الحياة والاخلاد الى الراحة والحياة الهادئة والابتعاد عن الأمور السياسية فى عصره المضطرب ٠ وكان يتحدث عن القناعة بما قسم للمرء من حظ فى الحياة فيقول :

« لانه اذا كان ما يكفى الانسان يمكن أن يكفينى ، لكان ما امتلكه كافيا ، ولكن حيث أن الامر غير ذلك فى هذه الأيام فكيف نعتقد أن أية ثروة تستطيع أن **تشبع رغباتى مستقبلا** » ٠

وقد كان قانعا بحياته بحيث لا يحسد الآخرين على مالهم من ثروة فيقول :

« اننى لا أحسد أحدا ولا أنظر شذرا الى ثروات أولئك الرجال » ٠

وكان يمجد الصداقة كما يتبين من قوله :

« دعنا نظهر لاصدقائنا كرماء وأعوانا »

وقوله :

« دعه يعتنى بصديقه المريض ويزوده بالمال ويسلب نفسه بعض مسراتها ويشارك الآخر آلامه » ٠

كما كان محبا لفنه يدل على ذلك قوله :

« فأكثر ما يرغب عقلى فى أن ينهل من ينابيع ربات الشعر » ٠

وكان لوكيليوس عضوا فى جمعية سكيبيو الأدبية وكانت تضم كثيرا من كبار الساسة والأدباء والمفكرين ، وقد ساعده ذلك على أن ينقد أعمال السياسيين ، فى الوقت الذى أشاد فيه بمدح أعمال وفضائل صديقه سكيبيو ٠

هجا مثلا « كورنيليوس لينتولوس لوبوس » الذى كان زعيم مجلس الشيوخ فى سنة ١٣١ ق٠م فى هجائياته الأولى من كتابه الأول ، فتحدث بطريقة ملؤها السخرية عن اجتماع الآلهة لتقرير الكيفية التى يمكنهم بها الاحتفاظ بالدولة الرومانية وعاصمتها لمدة أطول بعد موت هذا الرجل ( كورنيليوس لوبوس ) ٠

وكانت الآلهة فى هذا الاجتماع تحاكم « لوبوس» على حياته المترفة المبالغ فيها ٠ كما هاجم « لوكيوس أوبيميوس » قنصل سنة ١٢١ ق٠م وكان قد أخذ رشوة من «يوجورتا » سنة١١٦ق٠م ،كماهاجم « بابيريوس كاربو » أحد انصار « تيبريوس جراكوس » ويظن أنه هو الذى قتل « سكيبيو » ٠

وكذلك « لوكيوس توبولوس » القاضى المرتشى وهجا كذلك كثيرا من الأشخاص الآخرين ٠

ويشيد لوكيليوس بأعمال « سكيبيو» فى المقطوعة التالية :

« ارفع صوتك ساخرا من موقعة بوبيليوس ، واشد بأعمال كورنيليوس »

يشير لوكيليوس بقوله هذا الى « بوبيليوس لايناس الذى هزم على يد أهل « نومانتيا »

فى سنة ١٣٨ ق٠م فى حين أن كورنيليوس سكيبيو انتصر عليهم سنة ١٣٣ ق٠م ٠

وقد يتبادر للذهن أناعجاب لوكيليوس بصديقه سكيبيو هو الذى دفعه لأن يحمل البغض لمعظم من هجاهم ، ولكنه كان فى الحقيقة مدفوعا فى نقده لهؤلاء الساسة بدوافع أسمى وكان هناك شعور عام دفعه الى هذا النقد ، فقد شاهد لوكيليوس مساوىء ذلك العصر ، ولمس عجز هؤلاء الساسة والقواد فى الحرب ، وفساد حكمهم ، وابتزازهم للأموال من الولايات الرومانية وتبديدها ، وحياتهم المترفة ومحاباتهم فى ادارة المحاكم وقبولهمالرشوة ، فسلط لسانه على هذه المفاسد ٠

ولم يشهر بفساد الطبقة الحاكمة وظلمها فحسب بل شهر أيضا بفساد الأشراف فى المدينة وطمعهم وانتقد كذلك الطبقة الوسطى وأغراضها الدنيئة ٠ وفى الحقيقة لم ينج من لسانه أحد ٠

وفى قول الشاعر هوراتيوس مصداق لذلك ، اذ يذكر أن لوكيليوس هاجم الأشراف والعامة على السواء ولم ينج من نقده سوى الفضيلة ومحبى الفضيلة وكذلك قول الهجاء « برسيوس » الذى هو ترديد لصدى قول « هوراتيوس » حيث يذكر أن لوكيليوس هجا المدينة كلها بلسانه اللاذع ٠

كان لوكيليوس أول من فتح قلبه لفن الهجاء ، بعد أن غاص فى ضمير شعبه يستشفه أسراره ويعيش رموزه ، ثم أسر بما فى دخيلة نفسه الى كتبه ، وأتاحت له مكانته الاجتماعية المستقلة أن ينقد بحرية ، ويبدى آراءه فى صراحة أكثر من أى كاتب آخر ٠

نراه يصور فى احدى شذراته جانبا قاتما من حياة الرومان ، فيذكر كيف يجتمع العامة والأشراف فى سوق المدينة من الصباح حتى المساء أيام الراحة وأيام العمل ، ويحدثون ضجيجا بالغا ، ويحارب بعضهم البعض بالمكر والدهاء وسلاحهم الوحيد هو الغش والخداع ، يتنافسون مستخدمين الكلمات الناعمة ، ويدعى كل أنه رجل فاضل فى حين أنهم ينصبون الشراك لبعضهم كأنهم أعداء ٠

وكانت أهم النقائص التى شاهدها فى عصره وحاربها بعنف نقيصتين : الأولى الجشع والرغبة فى الحصول على المال بطرق غير مشروعة ، والأخرى الترف وسوء استخدام المال ٠ وكان ذلك نتيجة طبيعية للثراء المفاجىء الذى عاد على الرومان من فتوحاتهم فأدى الى انغماسهم فى الترف على عكس ماجبلوا عليه من الحياة البسيطة وعدم الاسراف وكبح جماح أنفسهم ٠ وقد تحدث لوكيليوس فى احدى مقطوعاته عن الشخص الجشع الذى يسعى وراء المال ولا يأبه أن يلتقط الذهب من اللهب ، والطعام من القاذورات ٠

يذكر فى مقطوعة أخرى أن هناك من لا يقنع بما عنده بالرغم من أنه يستحوذ على كل شىء » ويصف مثل هذا الشخص بالعته والجنون ٠ وهناك مقطوعة يصف فيها بخيلا يضع ماله فى كيس نقوده ويحتفظ به دائما فلا يفارقه عندما يأكل أو ينام أو يغتسل٠

ويتحدث لوكيليوس عن الترف ويصف « جاللونيوس » ذلك النهم الذى أدى نهمه الى عدم تذوقه الطعام بلذة وشهية بالرغم من أنه يستطيع أن يشترى أنواع السمك الممتازة ٠ ثم يصف شخصا آخر يقدم على مائدته دائما « الجندوفلى » الذى يشترى بآلاف القروش ٠٠ ويتحدث عن احدى الولائم حيث يأمر المضيف عبيده باحضار ما يرغب فيه كل ضيف وقد أخذ الضيوف بما يقدم من صدور الطيور وبأنواع سمك نهر التيبر الممتازة ٠ ويشير الى شخص ينظف المائدة العريضة بقطعة من القماش الأرجوانى

ويتحدث عن النهمين الشرهين الذين كل همهم ملء بطونهم فى المقطوعة التالية :

« عيشوا أيها الشرهين — عيشوا أيها النهمين — عيشى أيتها البطون ! »

وغير ذلك كثير فى شذراته ٠

ولم تسلم النسوة من لسانه اذ يسخر من عدم اهتمامهن بمظهرهن فى حضور أزواجهن بينما يأخذن زينتهن عندما يتوقعن زيارة أحد الغرباء ٠ وله مقطوعة تظهر النفور من الزواج يقول فيها :

« ان الرجال بمحض اختيارهم يجرون على أنفسهم هذه المضايقات والمتاعب ، انهم يتخذون زوجات وينجبون أطفالا » ٠

والمقطوعة التالية :

« من اجل هذا أحيد عن الطريق السوى وأقوم بدور الراغب فى الاطفال » ٠

وربما كانت الرغبة — كما يقولالأستاذ « سلار» — فى عدم تحمل المسئوليات العائلية التى كانت تظهر بوضوح بين طبقات المثقفين فى الأيام الأخيرة من

عصر الجمهورية نتيجة للاباحية التى كانت ميسرة للرجال ، والحياة المترفة والسيطرة التى كانت عليها المرأة فى ذلك الحين ــ وذلك كما يبدو من شذرات لوكيليوس وكتابات هوراتيوس ٠

هذه الروح تظهر فى شذرة من الخطابة فى عصر لوكيليوس حفظها لنا « جيليوس » :

« أيها الشعب ــ اذا كنا نستطيع الحياة بدون نساء فيجب علينا جميعا أن نبتعد عن هذا المنغص ٠ ولكن بما ان الحياة ــ حسب النواميس الطبيعية ــ لا تكون مريحة بهن أو بدونهن فانه يجب علينا ان نمد العالم بالوجود المستمر أفضل من أن نمد انفسنا براحة مؤقتة » ٠

وكان لوكيليوس يسخر كمن سبقه من الشعراء من الخرافات السائدة فى عصره ، فيذكر كيف امتلأت قلوب الناس رعبا بالخرافات التى كانت تنطق بها العرافات ، وبالخيالات المفزعة التى تبحث عن وجود آلهة الغابات التى يتكون نصفها من انسان والنصف الآخر من حيوان وكيف اعتقد الناس فى أن التماثيل ماهى الا أشخاص تدب فيها الحياة وأن خيالات المنام حقيقة ، مع أن هذا كله تصور وأوهام ٠

وكان لوكيليوس يضع فلسفته فى قالب جدى أحيانا وفى قالب تهكمى أحيانا أخرى ، وقد هاجم المدارس الفلسفية وسخر منها فى شذراته٠ وتعرض لفلسفةأتباع سقراط والأكاديمية والفلسفة الأبيقورية والرواقية وفلسفة أمبيدوكليس ٠ ويرى أنالذوق السليم والتقدير الصحيح هماأهم عنصرين فى الفضيلة ٠ وماالفضيلة الا تقييم صحيح للأمور ، بمعرفة الصواب من الخطأ وتمجيد العمل ومعاونة الأخيار والمبادىء الخيرة ومعاداة الأشرار والمبادىء الشريرة اذ يقول :

« ان الفضيلة يا صديقى « البينوس » هى تقدير الامور التى تحيط بنا ونحيا فى رحابها تقديرا صحيحا ٠ انها معرفة ماهية كل شىء للانسان ، معرفة الصواب ، والمفيد ، والمشرف للانسان ، والصالح والطالح ، وما هو عديم النفع والمشين والمحط للكرامة انها معرفة الوسيلة والغاية عند البحث عن أى شىء ، وهى التى تعرفنا قيمة المال ٠ ان الفضيلة توقفنا على الشىء الحقيقى الذى يدين به الشرف وهو معاداة الاشرار ونبذ المبادىء الشريرة ، وعلى العكس من ذلك معاونة الاخيار ، وتمنى السعادة لهم ، ومصادقتهم مدى الحياة ، وبجانب ذلك التفكير فى جعل صالح الوطن فى المرتبة الأولى ، ثم صالح الآباء وأخيرا صالحنا نحن » ٠

هذه الفلسفة وطبيعتها الاجتماعية معظمها مأخوذ من الحياة وليس عن المدارس الفلسفية ٠ انه يذكر فى هجائياته :

« اذا سألتنى فانى ارى أن معطفا او طوائى او عبدا او غطاء من القش انفع لى من فيلسوف » ٠

ويسخر من الفلسفة الرواقية فى المقطوعة التالية :

« حتى ذلك الشخص الذى يمتلك جميع هذه الاشياء لا يقال عنه انه وسيم أو غنى أو نبيل او أنه السيد الوحيد بين قومه » ٠

ويعلق « بورفيريو » على ذلك بقوله ان الرواقيين يذهبون بعيدا فيعتقدون أن الرجل الحكيم يملك جميع الأشياء ويقول ان فكرة لوكيليوس هذه شبيهة بفكرة الرواقيين ، وهو يقررها بقصد التهكم على المذهب الرواقى ، كما يتهكم على فلسفة أمبيدو كليس ونظريته عن العناصر الأربعة « الماء والنار والهواء والتراب » التى يتكون منها الكون ، ويصف لوكيليوس حادثا وقع فى روما ، حيث هاجم أحد المواطنين وأعوانه منزل عدوه الذى هدده برفع قضية ضده ٠

ويقول ان « لوبوس» سوف يقاضى المهاجم المعتدى ويحرمه من النار والماء : أى سوف يعاقبه بالنفى أو يحرمه من التراب والهواء ( من الجسم والروح ) أى عقوبة الاعدام ٠

ونقد لوكيليوس أيضا الكتاب الذين سبقوه وفى شذراته كثير من الشواهد لأولئك الكتاب كما أنها تحتوى أيضا على تهكم وسخرية من كتاباتهم ٠ وهؤلاء الكتاب هم كتاب التراجيديا والملحمة الرومانية مثل « ياكوفيوس » و « أكيوس » و « اينيوس » ٠ ويعتقد « سلار » أن نفور لوكيليوس من أسلوب هؤلاء الكتاب ربمايرجع الى قصور خياله الشعرى وحدة بصيرته النقدية ٠

ويتحدث لوكيليوس كذلك عن المعانى اللغوية لبعض الكلمات وعن هجائها ٠ فيوضح الفرق بين كلمتى «poema» «poesis» ويقول ان كلمة «poema» تعنى مقطوعة شعرية قصيرة بينما كلمة «poesis» تعنى قصيدة شعرية طويلة مثل ملحمة هوميروس ( الالياذة ) أو ملحمة الشاعر الرومانى فرجيليوس ( الانيادة ) ٠

ان صراحة لوكيليوس فى نقده للأشخاص أدت بالشاعر « هواتيوس» الى أن يقول عنه انه مدين الى كتاب الكوميديا الأثينية القديمة بالرغم من أنه لم يرد ذكر لهم فى شذراته ٠ ويذكر هوراتيوس أيضا كيف أن لوكيليوس استطاع بنقده وهجائه أن

ينتزع القناع الزائف الذى يلبسه الناس ، ليظهرهم بمظهر يتفق ودخيلة نفوسهم المخزية . ان الشاعر الهجاء « جوفيناليس » يصوره ينقض والسيف فى يده على الخطيئة والخجل يبدو على فريسته التى يؤلمها ضميرها وينضح قلبها بالاثم الخفى .

ويذكر « دف » «Duff» أن فى شذرات لوكيليوس غضب عنيف أكثر مما نجده عند الشاعر جوفيناليس » واذا كان « هوراتيوس » مثل « تشوسر » «chaucer» يضحك بلطف على مفاسد الانسانية الخاطئة فان لوكيليوس يمثل بمتنوعاته وجرأته صراحة « مونتين » «montaigne» وعنف « لانجلاند » «langland»

ويصف هوراتيوس صراحة لوكيليوس فى نقده قائلا :

« انه يأتمن كتبه على أسراره كما يأتمن عليها اصدقاءه » .

ان الهجائية فى نظره مرآة للحياة ، وقد صقل - كما يقول هوراتيوس - المدنية كلها بحذق . ويتمنى الشاعر هوراتيوس لو استطاع أن يصوغ أفكاره بنفس الأسلوب الذى كتب به لوكيليوس والذى عبر تعبيرا صادقا عما فى نفسه . كما اعترف هوراتيوس بأنه لا يصل الى مستوى لوكيليوس « مبدع فن الهجاء » . ولكن هوراتيوس يعيب على لوكيليوس مع ذلك شعره غير المصقول، ويقول انه كان يكتب بسرعة مائتى سطر فى الساعة مما جعل كتابته غير نقية ولم يكن يجهد نفسه فى تنقيح مايكتب .

ويقول هوراتيوس ان المعجب بلوكليوس لا يستطيع أن ينكر أن أسلوبه جاف . كمايعيب عليه مزجه الكلمات اللاتينية باليونانية ويتساءل هوراتيوس عما اذا كانت اللغة اللاتينية ليس فيها الكفاية من الابداع والجمال .

على أن نقد هوراتيوس لا يحط كثيرا من شأن لوكيليوس لأن استخدامه للكلمات اليونانية يشبه مانجده فى « رسائل « شيشرون » ، وفى أسلوب الكتاب الذين تأثروا بالثقافة اليونانية ، ومع ذلك فكتاباتهم تنم عن الروح الرومانية ولم تقلل طريقتهم هذه من الروح القومية فى كتاباتهم أو تفكيرهم

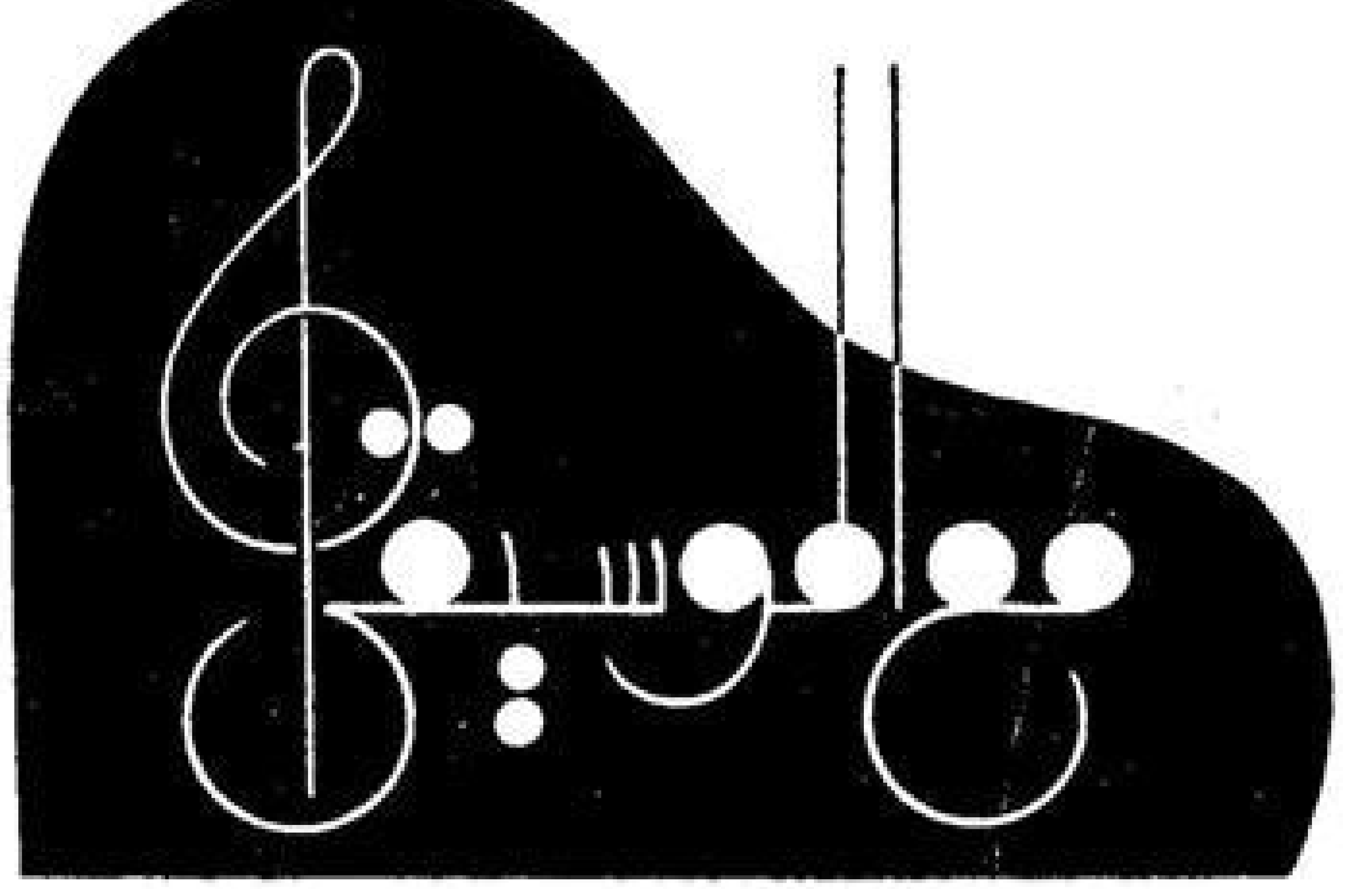
أما عن شعره غير المصقول فان « هوراتيوس » نفسه يقرر أن شعر لوكيليوس أكثر صقلا واتقانا من شعر شعراء آخرين سبقوه ، وأنه لو عاش فى عصر أوغسطوس لهذب أشعاره وجودها .

ويشتم من نقد « هوراتيوس » أن لوكيليوس لا يقل عنه شأنا ككاتب للهجائية ، فقد سبق أن ذكرنا كيف امتدحه هوراتيوس واعترف أنه أقل منه مقدرة ويقول « هوراتيوس » نفسه انه لا يريد بنقده أن يقتلع تاج لوكيليوس الجليل بل لقد سار « هوراتيوس » على هدى لوكيليوس واتخذه أنموذجا له سواء فى شكل كتاباته أو مادتها . ونجد عنده بعض تعبيرات للوكيليوس . وهو يشرح موضوعه ، كما نلمس شبها واضحا بين مقطوعة «هوراتيوس » التى يصف فيها رحلته الى برنديزيوم وبين رحلة لوكيليوس الى مضيق مسينا . فالأسماء التى استخدمها هوراتيوس كنماذج للمتطفلين والمسرفين والبخلاء والباحثين عن الذهب أمثال « نومينتانوس » و « بانتولابوس » و « ماينيوس » و « جاللونيوس » اختارها لوكيليوس قبله من واقع الحياة . وتأثر بكتابات لوكيليوس شعراء آخرون غير « هوراتيوس » مثل « برسيوس » و « جوفيناليس» ولم يقتصر هذا التأثير على كتاب الهجاء وحدهم بل تأثر به أيضا شعراء آخرون مثل « لوكريتيوس » و « كاتوللوس » و « فرجيليوس » . وقد حاز لوكيليوس اعجاب أدباء مختلفين مثل « شيشرون» و « تاكيتوس » وكوينتيليانوس » .

ويذكر « تاكيتوس » أن كثيرا من القراء يفضلون لوكيليوس على «هوراتيوس» ويخلع «كوينتيليانوس» عليه صفات الثقافة والصراحة واللذع والظرف .

والواقع أنه مهما نقد هوراتيوس أسلوب لوكيليوس فلا شك أنه كان أسلوبا واقعيا ينبض بالحياة ، وفى كلماته رنة اخلاص لبعدها عن الصنعة والتكلف ، وكان يريد أن تصل كلماته الى قلوب من ينصحهم وعقولهم ، لقد حمل لواء الفضيلة ودافع عن أولئك الذين ينحاوزن اليها وهو يعتبر بحق مؤسس الهجائية الأوربية اذ أثر مثلا - فى كتابات كل من « جون دريدن » و « جوناثام سويفت » و « الكسندر بوب » .

ولقد جعله سلوكه المستقيم وشجاعته وثقافته وبصيرته الحادة وتهكمه اللاذع وتصويره الحى محبوبا لدى أبناء عصره ووطنه كما جعله ينجح فى تقديم نوع جديد من الأدب الى العالم .




# بيتهوفن .. والسيمفونية التاسعة

بقلم: الدكتورة سمحة الخولى



بيتهوفن .. العبقرى الفرد الذى ملأت موسيقاه سمع العالم وقلبه عاش بيننا ، أو على الأصح عشنا نحن فى رحاب فنه طوال الشهر الماضى من خلال محاولات متتابعة لأداء عمله الأكبر ، ووثيقته الانسانية العظمى : السمفونية التاسعة ( الكورالية )

وان هذه المحاولات المتتابعة لأداء تلك السمفونية ـ مهما تكن قيمتها الفنية ـ قد جسمت أمام آلاف المستمعين المبصرين تجربة انسانية وفنية ضخمة بل قمة من قمم الموسيقى ، جديرة بأن يفهمها ويتعمقها كل انسان يؤمن بالخير والحق والجمال ، ويدرك القيم الانسانية المشتركة .

ومهما كان مستوى الأداء فى تلك الأسابيع الثلاثة ، ومهما كان أسلوبه فهو بلا شك يبعث الحياة فى العمل الفنى ويجسده أمام المستمع حيا نابضا يستمتع به اما فى لحظات الأداء الواقعى ، اذا كان جيدا مقنعا ، أو فى أدائه الكامل الذى يتمثله فى خاطره أى أنه يستمتع حتى بمقارنته بالصورة المثلى لذلك العمل الفنى وهى التى تتكون فى وعى المستمع بالتجربة والممارسة الفنية والعلمية للأعمال الكبرى .

ولا أنكر أنى تساءلت بينى وبين نفسى كثيرا عن مدى حكمة اقدام أركسترا القاهرة السمفونى والكورال على تقديم تلك السمفونية وساورتنى شكوك ترجع الى ماأعرف عن ضخامة ذلك العمل ٠ روحيا وماديا ، وترجع الى مايتطلبه من قدرات كورالية غنائية لا تتوفر بسهولة ، حتى فى الخارج ، وكذلك لما يتطلبه من ادراك وفهم شامل حساس لانكار بيتهوفن وتصميمه لحركاته الشامخة ٠٠ ولا بد لى أن أعترف أن أداء السمفونية التاسعة على مسرح دار الأوبرا فى الأسابيع الثلاثة الأولى من ابريل ، قد برر شكوكى ومخاوفى الى حد كبير حتى انى وكثيرين غيرى خرجنا من هذه التجربة بشوق جارف الى السمفونية التاسعة ٠٠ نسمعها فى أداء حى متدفق متماسك يرعى التناسب الحقيقى بين أهمية الألحان الرئيسية والثانوية ، أداء يتوفر عليه أركسترا قوى بأقسام آلاته المختلفة ، تستطيع آلات النفخ الخشبية فيه أن تتغنى بألحانها الهامة فى وضوح ودقة فنستمتع بذلك اللحن الشجى الذى ينفرد به الكلارينت فى الحركة البطيئة مثلا ، أداء تصدح فيه أصوات المغنين المنفردين من الرجال خاصة ( والباريتون بصفة أخص ) فى انطلاق ونشوة جديرين بموسيقى بيتهوفن وشعر شيللر ٠

ورغم ذلك كله فانى قد خرجت من هذه الأسابيع الثلاثة مقتنعة تماما بحكمة الاقدام على هذه التجربة الجريئة ، واحترمت الروح التى أوحت بهذه الفكرة واحترمت تطبيقها العملى فهى خطوة تقدم طامحة سيكون لها ما بعدها ، ولا شك أن الاقدام على مواجهة الأعمال الفنية الكبرى ـ حتى قبل أن تتهيأ لها سائر الامكانيات الأركسترالية والغنائية القديرة سيكون أكبر حافز للتقدم والنمو فى حياتنا الموسيقية بكل عناصرها ، ولقد استفاد الأركسترا والكورال والجمهور من ممارسة هذه التجربة خبرة فنية قيمة لاتعوض ٠

ان اجمل ما فى الموسيقى أن صلة الموسيقيين والمستمعين بالعمل الفنى ليست وقفا على الدقائق التى يؤدى فيها وانها لاتنقطع بمجرد انقضاء تلك اللحظات ، بل ان الأداء الحى ليثير فى نفس السامع التأمل والتقدير للطاقة الهائلة التى بذلت فى سبيل خلق ذلك العمل ٠ وسمفونية بيتهوفن التاسعة بالذات تثير فى خاطر المستمع معانى كثيرة ، حول نظرة مؤلفها الى الحياة وفلسفته فيها وحول الفكرة التى عبر عنها فى تلك السمفونية وحول طريقته فى ذلك التعبير ، واختياره للصوت الانسانى ليحمله نشيد الفرح فى خاتمة سمفونياته، مع أنه سيد الموسيقى السمفونية الذى سيطر على صيغ التأليف الآلى سيطرة عظمى لم تتهيأ له فى مجال الغناء ٠٠ وهناك كذلكمشكلة ادماج الحركة الكورالية ، الأخيرة فى بناء سمفونى شاهق وسيلة تحقيق ذلك الادماج ٠٠ الى غير ذلك من المشاكل الروحية والفنية التى تمس جوهر السمفونية كما تمس الصنعة الموسيقية والشكل ٠

واذا تناولنا الجوهر الروحى لتلك السمفونية نجد أنها ، وهى خاتمة سمفونيات بيتهوفن تعطينا مفتاح تلك الشخصية الفذة فىوثيقة صوتيةتتجسد فيها عقيدة بيتهوفن وفلسفته فى الحياة ، كما تتمثل فيها الملامح النفسية المميزة لبيتهوفن الانسان والفنان ٠٠ فان الرجل الذى ابتلى فى أعز ملكات الموسيقى ، عندما أصابه الصمم وهو فى الثلاثين ، قد واجه أحلك ساعات اليأس والألم وقضى عليه بأن يعيش فى عزلة ووحدة مريرة أحس بوطأتها فى أوج شبابه ، وهو الفنان المرهف المتأجج العاطفة ، ولكنه صمد أمام محنته فى عزة وجبروت وتماسك ، وعرف كيف يقهر الألم ويتسامى به ففجر منه ينبوعا للسعادة والفرح عندما اختتم مؤلفاته السمفونية بنشيد السعادة ٠



ويقول مؤرخو حياة بيتهوفن ان فكرة تلحين قصيدة شيللر عن الفرح فكرة قديمة ترجع الى صدر شبابه فى أواخر القرن الثامن عشر ، وهو مازال فى بون قبل أن يستقر فى فينا ، حيث كتب صديق مشترك الى شارلوت شيللر يخبرها : « أن شابا موسيقيا فذ الموهبة يريد أن يلحن قصيدة الفرح لشيللر بيتا بيتا » ولكنه لم يكن بالطبع قد استقر على الصورة التى سيصوغها بها ، فهو لم يشغل نفسه بفكرة كتابة سمفونية كورالية الا منذ سنة ١٨١٧ ، ولم يحقق الفكرتين معا الا بعد ذلك بعدة أعوام حيث أتم تأليف السمفونية التاسعة الكورالية سنة ١٨٢٤ ٠٠

وهكذا نرى أن معنى الفرح معنى قديم استهواه منذ شبابه النضر وكبرت معه الفكرة ولم تستطع

المحن القاسية التى امتحن بها فى ايمانه وتماسك كيانه النفسى أن تثنيه عنها ، فلا الصمم ولا الوحدة ولا جحود ربيبه الفاسد ( ابن أخيه ) وهى أبرز مواطن الألم فى حياته ، لم يفسد كل ذلك الفكرة القديمة أو يغير عقيدته فى وظيفة الموسيقى ، فهو الذى آمن بأن الموسيقى هو محرر البشرية من الألم ومصدر المحبة والفرح ، وقد حقق مبدأه هذا بأوسع صورة طوال حياته الخصبة المنتجة وحققه بأخص مفاهيمه فى السمفونية التاسعة ٠٠

وقد مر بيتهوفن بسنوات طويلة من النضج العاطفى والفكرى والفنى البطىء الشاق قبل أن يقدم على تلحين نشيد الفرح وقبل أن يقرر وضعه فى ختام السمفونية الكورالية التى شغل نفسه بالأفكار الرئيسية لحركاتها السمفونية ( الثلاث الأولى ) فترة طويلة ، وقد تردد كثيرا قبل أن ينتهى الى هذا القرار ، فهو بحسه المرهف وسيطرته الفائقة على أسرار التأليف الموسيقى ، يدرك دقة المزج بين العنصرين الأركسترالى البحت ، والكورالى الغنائى كما يقدر صعوبة الانتقال من أحدهما الى الآخر ، وقد ظل يفكر وقتا طويلا فى كيفية تحقيق الانتقال المقنع السلس بين الحركات السمفونية الثلاث ، وبين الخاتمة الكورالية الى أن توصل الى الحل الذى تتردد أصداؤه فى العالم اليوم ٠

والسمفونية التاسعة من الأعمال التى أثارت جدلا حادا ، فبالرغم من اتفاق النقاد جميعا حول ضخامة مضمونها الروحى الا أنهم اختلفوا كثيرا حول الشكل الذى صيغ فيه ذلك المضمون ، فمنهم من لايقتنعون بمبدأ ادماج العنصر الغنائى فى ختامها ويحتجون بأن بيتهوفن لم يتقن الكتابة للأصوات أو أن حركاته السمفونية الثلاث من الضخامة والاتساع بحيث لاتتناسب مع الختام الكورالى ٠ ومنهم من يرى فيها تتويجا لأعمال بيتهوفن ،ويعتقد أن سر نجاحها يكمن فى تلك الحركة الكورالية بالذات ( ومن هؤلاء فاجنر ) فهى التى تبرر وتفسر كل ماجاء قبلها ٠

ومسودات بيتهوفن قد لاتدعم هذه الفكرة الأخيرة لأنه انشغل بالتفكير فى الحركات الثلاث الأولى منها قبل الحركة الكورالية بفترة طويلة ،ومع ذلك فانى أشارك فى هذا الرأى الأخير وأعتقد أن السمفونية التاسعة تحتل بين أعمال بيتهوفن بل وفى تاريخ التفكير الموسيقى كله مكانة فذة فهى مثل نابض لتسخير الفنان لكل الطاقات الابداعية فى سبيل ابراز مضمون روحى وفكرة آمن بها من خلال تجربته الانسانية ، فالايمان العميق الذى يتفجر من هذا النشيد ، فى تمجيد الفرح والمحبة ، هو القوة الروحية التى سخر لها بيتهوفن كل عناصر التأليف وطوعها لها وصمم ذلك البناء السمفونى الشاهق ووجهه لخدمة تلك الفكرة ، وهذا هو الذى دفعه الى ادخال الصوت الانسانى ليحمله رسالة محدودة عن « الفرح ، نفحة السموات الخالدة » ٠٠ أودعها الحركة الختامية وعدل ترتيب الحركات تبعا لذلك فجاء السكرتسو بعد الحركة الأولى ( بينما المألوف فيه ان يأتى فى الحركة الثالثة ) وجاءت الحركة البطيئة بعد السكرتسو ( بدلا من أن تكون هى الحركة الثانية )

على أن اللمسة العبقرية الكبرى فى هذه السمفونية هى طريقة بيتهوفن فى تحقيق الانتقال المقنع المتماسك الى الحركة الكورالية وتبريرها تبريرا منطقيا وفنيا لايعلى عليه ، واذا كانت سمفونيات بيتهوفن زاخرة بلمسات عبقرية تبهر كل من يفهمها فهما دقيقا محللا الا أن هذه اللفتة التى عبر بها الشقة بين عالم الأركسترا الى عالم الغناء لتعد فى نظرى من أقوى نفحات بيتهوفن على الاطلاق ٠



ولكى ندرك تلك اللمسة العبقرية التى تغلب بها بيتهوفن على أعقد مشكلة فى بناء تلك السمفونية ـ وهى نقطة التحول الى الكورال فى الحركة الختامية ـ ينبغى لنا أن نعرض للحركات السابقة عرضا سريعا لكى نتتبع السياق السمفونى الذى أدى أخيرا الى تلك الخاتمة الفذة ٠

ولا أريد أن أدعى هنا أن بيتهوفن لم يكتب حركة أولى فى مثل عظمة الحركة الأولى فى السمفونية التاسعة ، أو أنه لم يكتب حركة سكرتسو ( وتريو) بمثل تدفق الحركة الثانية وحبكتها ، ولا أقول ان الحركة البطيئة (آداجيو ) هى أجمل ماكتب من الحركات البطيئة التى اشتهر بها ولكنى لا أعتقد أنه كتب حركات ثلاث فى مثل هذه الضخامة والاتساع والعمق العاطفى واتصال التفكير فى أى واحدة من سمفونياته الكبرى ، فالحركات الثلاث معا تمثل بناء شامخا متماسكا الاجزاء مشحونا بالتعبير العاطفى الذى يبلغ ذروته الكبرى فى الحركة الرابعة

والحركة الأولى فى مقام رى الصغير ( وهو مقام السمفونية كلها ) وهى سريعة فى اعتدال وبشىء من الفخامة ، وقد قيل انها تعبر عن القدر . وهى تستهل بمقدمة غامضة تهبط فيها الوتريات فى خامسات متلاحقة فوق الوتريات المرتعشة وكأنها ومضات البرق . تمهيدا للحن الموضوع الاول الذى يتفجر بكل جبروته وقسماته المحددة فى مقام رى الصغير أيضا من الأركسترا كله بكل قوة وبدون مصاحبة هارمونية فى أول الأمر ، ثم يتخذ من نهاية ذلك اللحن مادة للنمو الصاعد فى مقام آخر حتى تتم التهيئة لمجموعة الموضوع الثانى الذى يسمع من آلات النفخ الخشبية أولا فى مقام سى بيمول الكبير ثم يبرز لحن جديد ملح وتبتعد الموسيقى كثيرا عن مقامها الحالى ثم يختتم العرض بتقرير عنيف من الأركسترا الكامل ليبدأ بعد هذا العرض قسم تفاعل ضخم يستهل فى نفس الجو الغامض ولكنه يتخذ مادته من نهاية الموضوع الأول التى برزت من قبل عند التمهيد للموضوع الثانى وكذلك لحن الموضوع الثانى الرقيق ، وبعد نمو شيق متصل يعود العرض صريحا عنيفا هذه المرة فى بدايته فتتبدد الغيوم وينتقل الى المقام الكبير ولا يكتفى بيتهوفن باعادة تقرير قسم العرض ، بل يعقبه بخاتمة ( كودا ) من تلك الفقرات الختامية الضخمة التى خلق منها تفاعلا جديدا ، وأخيرا يسمع لحن الموضوع الأول بملامحه التى تربط كل أجزاء الحركة الى بعضها وبه تختتم هذه الحركة العنيفة الزاخرة

والحركة الثانية لم يحددها بيتهوفن باسم السكرتسو ولكنها تنتمى روحيا الى جر حركات السكرتسو الشهيرة بتدفقها الفياض الذى يبهر الأنفاس ، هذا التدفق ، وتلك الحيوية الهائلة كانت جديدة على الموسيقى تماما وهى من أبرز ماأضافه بيتهوفن الى التراث الكلاسيكى السكرتسو فى هذه السمفونية ، جدير حقا بهذه السلسلة العريقة التى بدأها بيتهوفن منذ السمفونية الثالثة «البطولة» وقد قيل عن هذه الحركة الثانية انها تعبر عن الطاقة الحيوية الفياضة ومهما يكن فانها تمتاز بثلاث سمات هامة ففيها تزاوج موفق بين صيغة الصوناتة ( التى تتبع عادة فى الحركات الأولى ويندر أن يصاغ فيها السكرتسو ) وبين أسلوب الفوجة الذى يمتاز بتتابع دخول اللحن فى مناطق صوتية مختلفة الواحدة تلو الأخرى فى البداية بما يشبه الترديد أو المحاكاة . كما يمتاز هذا السكرتسو بالدور الكبير شبه الانفرادى الذى تؤديه فيه طبول التمبانى .

واللحن الذى يعرض بأسلوب الفوجة يبدأ بقفزة أو كتاف ( من الصوت لجوابه ) واحدة ثم يتدفق فى هدوء خافت منسابا وفى تتابع سلمى ( فى مقام رى الصغير أيضا ) آية فى السلاسة والبساطة حتى ليصعب علينا أن نتصور المراحل الكثيرة التى مر بها هذا اللحن بين يدى مؤلفه حتى شكله وصقله بهذه الصورة ، وتظل قفزة الأوكتاف الاستهلالية تتردد طوال الحركة حتى بمصاحبة الموضوع الثانى أما التريو وهو القسم الذى يتخلل عزف السكرتسو مرتين فهو فى مقام رى الكبير وهو أكثر انسيابا وهو أيضا مكتوب بأسلوب لونترابنطى ولكنه مزدوج ويمتاز بجوه الريفى الرائق ، ثم تتبعه اعادة السكرتسو مرة ثانية .

أما تصميم الحركة البطيئة ( الأراجيو ) الثالثة فهو تصميم شيق غير مألوف فهو يتألف من مجموعة من التنويعات على لحنين يتناوبان ، وتتخلل التنويعات فقرات استطرادية . واللحن الأول فى تلك الحركة لحن شاعرى حان من مقام سى بيمول الكبير تعاد فيه نهاية العبارات بما يشبه رجع الصدى ، واللحن الثانى لايقل عنه جمالا وعليهما تجرى بعض التنويعات الزخرفية التى تنساب فى حنو وتحافظ غالبا على ذلك الجو الشاعرى الحالم ولذلك قيل انها تعبر عن الحب .

وبعد هذه الحركات الثلاث الجميلة الضخمة أدرك بيتهوفن بحاسته الخارقة وخبرته الهائلة أنه لابد من خلق فقرة انتقالية تكون بمثابة مقدمة تهيىء للعبور الى عالم الغناء ، فنسمع الأوركسترا فى صخب غير واضح تقاطعه الوتريات المنخفضة بنقرة ريستاتيفية recitative ( وهو الأسلوب الانشادى المبسط الذى يستخدم فى الأوبرا الأداء الحوار وهو أقل لحنية من الأغانى ) ولا يلبث الضجيج أن يعود مرة ثانية من الأركسترا وترد الوتريات بنفس الأسلوب ، ثم ينظر المؤلف الى الوراء مستعرضا بالأركسترا أهم الألحان الرئيسية فى الحركات الثلاث السابقة ولكنه ينتهى الى رفضها جميعا وبحدة ، ثم يتنفس من خلال هذا كله ملامح لحن جديد يتحدد رويدا رويدا حين نسمعه فى خفوت تام من آلات التشللو

والكونترباص عارياً من أى مصاحبة هارمونية هذا اللحن الحالم الجميل · هو لحن الفرح الذى يعرض للمرة الأولى هذا العرض المثير ثم يبهر الأنفاس عندما يسطع بكل قوته ونوره ( فهو فى مقام رى الكبير هذه المرة ) من الأركسترا الكامل وبذلك تتبدد غيوم المقام الصغير ويسطع لحن الفرح فى كامل بهائه ونشوته · وهذا اللحن ليس جديدا تماما بل يستطيع المستمع المدرب أن يلحظ فيه ملامح من نفس الخلايا اللحنية التى تتكون منها ألحان الحركة الأولى ( الموضوع الأول ) والثانية ·

وبعد هذه اللحظة الرائعة يعود صخب الآلات ليقاطع اللحن مرة أخرى ولكن صوت المغنى ( الباريتون ) المنفرد يتولى اسكات المقاطعين هذه المرة فى أداء ريستاتيفى ( انشادى القائى ) قائلا : « هيا ياأصحابى ، فلنترك تلك الأنغام ولنغنى معا الحانا أكثر بهجة واشراقا ولنتغنى بك أيها الفرح » وهذه الكلمات وضعها بيتهوفن نفسه فلخص فيها تلخيصا معجزا الضرورة التى حتمت عليه ادخال الصوت الانسانى فى نشيد الفرح وبذلك يمهد الجو أروع تمهيد للترنم بأبيات شيللر التى تصرف فيها فاختار منها مايبلغ ثلثها فقط ورتبه ترتيبا خاصا ·

وهنا يدخل الكورال مرددا قول المغنى المنفرد ، وبذلك تبدأ الحركة الكورالية الضخمة التى تتألف من عدة أقسام تجمع بين «التنويعات الحرة» Variations وبين صيغة الروندو ، من أبرز أجزائها التنويعات الزخرفية على لحن الفرح يؤديها المغنون المنفردون الأربعة آنا فى ثنائى لصوتى الرجال ، الباريتون والتينور ، وآنا لصوتى النساء وهما الكونترالطو والسوبرانو ثم يشترك الأربعة معا ، ويحور لحن الفرح تحويرا بعيدا على صورة مارش فخم يقدمه الأركسترا وتعقبه فقرة أركسترالية تتخذ صورة الفوجة Fugue المزدوجة ثم يصدح الكورال منشدا فى نشوة لحن الفرح ، وهنا يتغير جو الموسيقى فتأتى فقرة بطيئة يشع بروح دينية خاشعة عميقة ثم يعود لحن الفرح فى نسيج بوليفونى مع تحوير ايقاعى ويظهر لحن جديد آخر وتشتد حدة الموسيقى فتعلو أصوات المنشدين الى طبقة حادة جدا ويتبعها الأركسترا أيضا وهى لحظة لها تأثير نفسى لايجارى ، ويتردد تمجيد الفرح من المغنين المنفردين مع الكورال مرة أخرى قبل أن تختتم السمفونية ختاما حادا شديد السرعة يذكر بنفس الخامسات التى بدأت بها الحركة الأولى ·

***

وبعد أيها القارىء ، اذا كنت قد سعدت بالاستماع الى عمل بيتهوفن الخالد فلعل هذه الكلمات قد أعادت الى ذاكرتك بعض تلك اللحظات الممتعة ، أما اذا لم تكن قد سعدت بعد بالسمفونية التاسعة فأرجو أن يكون لهذه الكلمات أثر مشوق يدفعك الى الاستماع اليها · وهذه الكلمات ليست الا قطرة فى بحر مما كتب وقيل عن سمفونية بيتهوفن التاسعة ولكن السمفونية نفسها ستظل تسطع فى عالم الروح والفن كالماسة الوضيئة يزيدها الزمن بريقا وبهاء ·

# أغنية الوداع

## مسرحية من فصل واحد

بقلم : انطون تشيكوف

ترجمة : نعيم عطية



« اغنية الوداع دراسة دراميـة كتبها أنطـون تشيكوف ما بين عامى ١٨٨٧ و ١٨٨٨ وهى تمثل لحظة فى شيخوخة ممثل أمضته الوحدة والنسيان، فانطلق بذاكرته الى ماضى حياته . فانبسطت أمامه أمانى الشباب ، وتصفيق الجماهير ، وصدمة الحب، وجحود المجتمع الذى يزعزع ايمان الفنان بقيمته .. ثم كأس الحياة الذى نضب معينه » .

والشخصية الثانية فى المسرحية هى شخصـيةالملقن العجوز الذى ليس له مأوى غير غرفة الملابس ينام فيها الليل خفية عن مدير المسرح . وهـذهالشخصية الثانية تكمل الشخصية الأولى وتضيف الى المسرحية بعدا دراميا اضافيا . فالملقن يجارى الممثل العجـوز المسترسل فى ذكرياته النشوانة ويصدق بلا تردد على كل ما يقوله عن روعة تمثيله وافتتان الجماهير به فيما مضى ، ثم اذا به قبيل النهاية يكشف لنا عن سبب مجاراته تلك عندمايقول : « لقد ابدعت يا فاسيلى فاسيليتش ابداعا حقيقيا ! لذلك أرجو الا تخذلنى وتفضح سرى » .

وانطون تشيكوف فى الواقع صاحب محاولة رائعةفى البحث عن نوع من الدراما تفقـد فيه العناصر التراجيدية والعناصر الكوميدية ذاتياتها المقررة ،وتتحقق فيهـا وحدة جديدة تلتحم فيه العناصر التراجيدية والكوميدية . ويرى الناقد المسرحى اريك بينتلى أن تراجيديات تشيكوف لا تخلو من النوازع الكوميدية ، كما أن أخف كوميدياته فيها شىء من الرزانة والشجن اللذين تجدهما فى تراجيدياته الكبيرة .

**الشخصيات**

**فاسيلى فاسيليتش سفيتلوفيدوف** : ممثل عجوز فى الثـامنة والستين من عمره .
**نيكيتا ايفانيتش** : ملقن عجوز .

Anton Chekov : «Swan Song.» A dramatic study English version by Theodore Hoffman.









**( خشبة مسرح ريفي من مسارح الدرجة الثـانية ، المسرح خال ، وقد تناثرت فيه مخلفات الحفلة المسائية ، المنقضية وعدد ومهمات مسرحية متنوعة ، في وسط المسرح كرسي بلا مسند ملقى على الأرض . الوقت مساء ، والظلمة تسـود المكان . يدخـل سفيتلوفيدوف من جانب المسرح في ملابس كالخاس كاهن طروادة المارق عن عقيدته وقد أمسك قنديلا موقدا . يضحك )**

**سفيتلوفيدوف :** حسنا ، ماذا تعرف عن ذلك ؟ يا لها من زلة ! أروح في النوم في غرفة الثياب ! انتهى العرض والمسرح خاو ، وهأنذا أتثاءب ، يالي من مهرج ! يا لي من مهرج ! لست الا كلبا عجوزا كئيبا . ولا شيء غير ذلك . لابد أنني جد متهدم حتى يغلبني النعاس وأنا في مقعدي . يا لك من عبقري ، أيها الولد العجوز ـ عبقري منذ الولادة ينتهي الى لا شيء . **( يصيح )** يايجوركا ! يايجوركا ! أين أنت أيها الشيطان ؟ لابد أن ذلك الصـعلوك نائم في مكان ما . فلتحرقك زبانية الجحيم ، وتمطرك ساحرة عجوز بنيرانها ، أيها العاق ! يايجوركا .

**( يكف عن الصياح ، ويقيم الكرسي الملقى ، ويجلس عليه ، ويضع القنديل على الأرض )**

مامن صوت ـ مامن اجابة الا رجع الصـدى المتعثر . واليوم فحسب أعطيته ثلاثة روبيلات لكي يتوفر على العناية بي . والليلة لا يمكنك العثور عليـه حتى لو أطلقت في أعقابه كلاب الحراسة . وأظن أن المسرح قد اغلق أبوابـه أيضا ، يا للاوغاد ! **( يهز رأسه )** أوف ! لقد لعبت الخمر برأسي ! ماذا تعرف عن ذلك ؟ لقد أكرمني ذلك المعجب فعبرت له عن امتناني بأن صببت في احشائي طنـا من النبيذ والجعة على حسابه .. نبيذ وجعة .. آه ! أحس بالرجفة تسري في جسدي من رأسي الى أخمص قدمي . لكأن فيلقا من الجنود قد عسكر في حلقي . حقا ، انني ناقم على نفسي ! **( برهة صمت )** غبي ، هذا أنا ، غبي ! المهرج العجوز يغوص كالبطـة في لجـة من الخمر . وعندمـا تسأله « لماذا فعلتها ؟ » فانه لا يعرف السبب . انه فعلها وحسب .. كالمعتاد .. أوه ! ياالهي ، ان ظهري يؤلمني ، والقشعريرة قد انتابتني . وقلبي بارد كقبو مظلم . حسنا، اذا لم تكن صحتك موضع اعتبارك ، فلا أقل من ان تشفق على شـيخوختك ، يا باليانشي ، يا ولدي **( لحظة صمت )** الشيخوخة .. يمكنك أن تتقن التظاهـر ، فتبدو منهرج الأسارير وتمضي في التهريج من أجلهم ، ولكنك في الحقيقة قد استنفدت حياتك يا ولدي العجوز . ولا محل لأن تغالط في ذلك ! ثمانية وستون عاما راحت الى الجحيم ! ولـم تربح من الصفقة مليما واحدا ! لقد تجرعت كأسك حتى الثمالة . ولم تبق سوى بضع قطرات رسبت في القاع وعفا عليها الزمن . تلك هي القصة باختصار . ان الدور الوحيد الذي تصلح له منذ الآن ، أردت أم لم ترد ، هو دور جثة رجل ميت . ان اله الحصاد الكالح لينتظر في احدى جنبات المسرح . **( لحظة صمت . ويمعن النظر امامه في مقاعد المتفرجين )** انني اعتليت ، كما تعرف، خشبة المسرح خمسة وأربعين عاما ، ولكنني اعتقد أن هذه هي المرة الاولى التي أجدني فيها وحيدا على المسرح في قلب الليل المظلم ـ المرة الاولى ، ماذا تعرف عن ذلك ؟ تبدو الاشياء من حولي كالأشباح . **( يذهب الى حافة خشبة المسرح )** لا يمكنني أن أتبين شيئا في الظلام .. حسنا ، ها هي كوة الملقن .. ويمكنني أن أرى المقصورة الاولى الآن .. ومنصـة قائد الاوركسترا أما ما عدا ذلك فهو ظلام دامس .. حفرة سوداء لا قرار لها ، مثل قبر قبع فيه الموت ذاته متربصـا .. بررر ، الجو بارد . والتيار يهب من هناك كما لو كان يهب من فوهة مدخنة . يا له من مكان لمشهد تمثيلي ! ان هذه الدار تسكنها الاشباح ، اذا كان ثمة دور من هذا القبيل ! ان الرعشـة تسري في عظامي **( يصيح فجأة مناديا )**





بجوركا ! بجوركا ! أين أنت بحق الجحيم أ.. أنت أيها الشيطان ! يا الهى ، لم اتكلم عن الجحيم والشيطان فى هذا المكان ؟ انتبه لما تقول ! كف عن الشراب ! لقد هرمت وحان الوقت لأن تموت ! ان الناس فى سن الثامنة والستين يقضون وقتهم فى الكنائس يهيئون أنفسهم للقاء ربهم ! وأنت ؟ أنت تمضى فى اطلاق اللعنات ، وقد تهدم وجهك من الافراط فى الخمر ، وتتجول فى زى مهرج من مهرجى الاغريق . الا يبعث منظرك هذا على السقم ؟ الأفضل أن تذهب وترتدى ثيابا لائقة . ما زال أمامك بعض الوقت . ولو بقيت مغروزا فى مكانك هذا طوال الليل ، فقد تموت من الخوف .

**( يتجه الى جانب من المسرح ، فى حين يدخل نيكيتا ايفانيتش فى ازار أبيض طويل . فيطلق سفيتلوفيدوف لمرآه صرخة فزع ويتراجع الى الوراء ) .**

من أنت ؟ ماذا تريد ! عم تبحث ؟

**( وقد اختلط فى نبرات صوته الغضب والتوسل )** من أنت ؟

**نيكيتا :** انه ليس الا أنا .

**سفيتلوفيدوف (لازال خائفا) :** ولكن من أنت ؟

**نيكيتا (يقترب منه ببطء) :** انه أنا ، يافاسيلى فاسيليتش ، الملقن ، نيكيتا ايفانيتش ، انه أنا ...

**سفيتلوفيدوف (يخر يائسا على المقعد ، وهو يتنفس بصعوبة ، وجسده كله يرتعد) :** يالهى ، من هذا ؟ أوه ، انه انت يا نيكيتوشكا ؟ ماذا تفعل هنا ؟

**نيكيتا :** انى أنام فى غرف الملابس ، ولكن أرجوك ، أستحلفك بالله ، لا تخبر المدير . ليس لى أى مأوى آخر .

**سفيتلوفيدوف :** اذن ، فهو انت ، يانيكيتوشكا .... يا الهى ! يا الهى ! اسمع لقد صفق لى الجمهور ست عشرة مرة الليلة . وتلقيت ثلاث باقات من الزهور ، كما تلقيت أشياء أخرى الله أعلم ما هى . لقد أعجب الجمهور بى اعجابا كبيرا ! ثم لم يهتم أحدهم بعد ذلك بايقاظ عجوز مخمور وحمله الى البيت ... لقد شخت ، يانيكيتوشكا ، لقد شخت ! ان عمرى ثمانية وستون عاما ! وأنا مريض مثل كلب شريد ، وأكاد أسلم روحي ! **( يتكىء على نيكيتا ويكاد يبكى )** لا تتركنى ، يانيكيتوشكا ، أنا عجوز بائس وعلى شفا الموت ... هذا مخيف ، مخيف ...

**نيكيتا (باحترام وعطف) :** أزف الوقت الذى تعود فيه الى البيت يا فاسيلى فاسيليتش .

**سفيتلوفيدوف :** وما الداعى الى ذلك ؟ ليس لى بيت ! هاه ، أى بيت !

**نيكيتا :** تعنى أنك لا تذكر أين تقطن ؟

**سفيتلوفيدوف :** بالطبع أذكر ، ولكن من ذا الذى يريد أن يذهب الى هناك ؟ أنا لا أريد ! انظر ، يانيكيتوشكا انى وحيد فى الدنيا ، لا عائلة لى ، ولا زوجة ، ولا أولاد ، ولا أحد ! أنا وحيد كالريح فى الخلاء . من ذا الذى سيصلى من أجلى عندما أموت ؟ لا أحد ! ودعنى أقول لك شيئا ! ان وحدتى تخيفنى . لا أحد يفكر فى ، أو يمنحنى قليلا من الحنان ، أو يضعنى فى سريرى عندماتلعب الخمر برأسى . من ذا الذى أنتسب اليه ؟ من ذا الذى بحاجة الى ؟ من ذا الذى يكترث بى ؟ لا أحد . أجل ، يانيكيتوشكا ، لا أحد !

**نيكيتا (من خلال دموعه) :** ان الجمهور يحبك ، يا فاسيلى فاسيليتش .

**سفيتلوفيدوف :** الجمهور ؟ الجمهور فى بيته ، ينام الآن فى فراشه ولا يطرق ذلك المهرج العجوز حتى أحلامه . كلا ، لا أحد بحاجة الى ، لا أحد يكترث بى ، ليس لى زوجة ، وليس لى أولاد .

**نيكيتا :** حسنا ، ولم تحزن لذلك كثيرا ؟

**سفيتلوفيدوف :** لاننى انسان ! انسان حى ! ولا تسرى فى عروقى مياه بل دماء ! ودماء أصيلة أيضا ! أنا رجل محترم ، يا نيكيتوشكا . أنحدر من عائلة طيبة . وقبل أن أتردى فى هذه الحفرة السوداء كنت فى الجيش ، ضابطا فى سلاح المدفعية . ويا لبهاء طلعتى فى ذلك الحين ! كنت شابا وسيما شجاعا مفعما بالحيوية . بالله ماذا حدث لذلك الشاب ؟ حسنا . ثم بعد ذلك أضحيت ممثلا مبدعا ، ألم أكن فى أيامى الخوالى ممثلا مبدعا ، يا نيكيتوشكا ؟ بالله أين راح ذلك ؟ ما الذى حدث لحياتى تلك ؟ أين ذهب كل شىء ؟ **( ينهض ويتكىء على نيكيتوشكا )** أتعلم ؟ لقد استرجعت الماضى منذ وهلة قصيرة ورأيت حياتى كلها تنبسط أمامى . ان هذه الحفرة السوداء اللعينة قد ابتلعت خمسة وأربعين عاما من حياتى يا نيكيتوشكا . ويا لها من حياة ! بمقدورى أن أحملق فى ذلك الظلام المخيم هناك ، وأرى كل دقيقة من دقائقها بالوضوح الذى أرى به وجهك . أرى شبابا ، ومثلا عليا ، وايمانا ، وعزما ، ومتعا، ونساء ، وأية نساء ، يا نيكيتوشكا !

**نيكيتا :** الم يحن الوقت لتهجع الى فراشك ، يا فاسيلى فاسيليتش ؟

**سفيتلوفيدوف :** عندما كنت ممثلا شابا ، أتفجر حماسا ، أغرمت بى امرأة من أجل تمثيلى فحسب . هل تصدق هذا ؟ فتاة من فتيات المجتمع ، أنيقة رشيقة كشجرة ممشوقة ، تفيض صبا وبراءة ، ولكنها مع كل هذا كانت جذوة متقدة كشمس الصيف فى الاصيل. كانت مخلوقةفاتنة يانيكيتوشكا ! عينان زرقاوان صافيتان ، اذا خطرا ببالك فى ليلة مظلمة بدا لك الليل نهارا ، وابتسامة شيقة ، وشعر متماوج الخصلات . دعنى أصف لك شعرها . اتعتقد أن أمواج المحيط قوية غزيرة ؟ حسنا ، لو كنت شابا وتأملت عيناك تموجات شعرها لادركت كيف يمكن أن تتحطم الصخور ، وكتل الجليد الطافية ، بل وحتى الجبال الشامخة . ولعمرى لو لم تتمن أن تنسال تلك الأمواج عليك وتغرقك فى لجتها ! أجل ، يا سيدى !... يمكننى أن أذكر ذلك اليوم الذى وقفت فيه كما أقف أمامك الآن ، وكانت أجمل فى ذلك اليوم من أى يوم مضى . انى سأحمل نظرتها التى نظرت بها الى الى قبرى . كل ذلك هو الحب . لقد رأتنى أمثل هاملت ، وكان فى هذا كل الكفاية . لم يكن على أن أغازلها أو أن أصب الاكاذيب فى أذنيها . لقد أحبتنى وحسب . واذا بى ، أنا الممثل الشاب ، المتلىء بالغبطة والأمانى العذاب ، والايمان الفتى بقيمة المسرح ، أجثو على ركبتى وأرجوها أن تتزوجنى **(ينهدج صوته)** أما هى ؟ لقد قالت لى : «اهجر المسرح ! اهجر المسرح !» ؟ ماذاتعرف ؟ قد تكون أغرمت بممثل الى درجة الجنون ، ولكن هل أتزوج ممثلا ؟ كلا ، يا سيدى ! أبدا .. وأذكر تلك الليلة التى كنت أمثل فيها ... حسنا ، ملهاة سخيفة ، وبينما كنت أمضى فى ذلك الدور الأحمق تفتحت عيناى . لاول مرة فى حياتى تبينت ان اى شخص يعتقد ان التمثيل من الفنون المقدسة هو جحش كبير ! وفجأة رأيت أن كل نجاحى أكاذيب وسخافات ، واننىكنتعبدا ، مضحك بلاط، مأفونا تافها ، أبقى على قيد الحياة لأرفه عن الناس بعد عناء العمل ! وباختصار ـ لست الا مهرجا ! لقد نفذت فى ذلك اليوم الى حقيقة « الجمهور » ! ومنذ ذلك الحين لم أعد أومن بالتصفيق ، وبما تكتبه المجلات ، أو بالجوائز ، أو « بالمسرح ! » من المؤكد أنهم سيلهبون أكفهم بالتصفيق من أجلى. وسيتهافتون على شراء صورتى ، ولكنك عندماتنزل اليهم فأنت غريب فى نظرهم ، ملطخ بالأوساخ ، وبصراحة أنت فاجر داعر . انهم لكى يرضوا غرورهم يتحايلون بشتى الطرق للتعرف بى ودعوتى الى قدح من الشراب ، ولكن حاول أن تعثر لى على واحد يرضى عن طيب خاطر أن يزوجنى ابنته أو أخته ، ستحاول عبثا ... أنا لا أومن بهم ! **( يتهاوى على المقعد )** أنا لا أومن بهم !

**نيكيتا :** انك لا تبدو على ما يرام ، يا فاسيلى فاسيليتش انك تخيفنى . ما رأيك فى أن تدعنى آخذك الى بيتك ؟

**سفيتلوفيدوف :** لقد بدت لى فى الرؤيا المهنة اللعينة كلها ... وصدقنى ، انك لتدفع الثمن غاليا لقاء مثل هذه الرؤيا ! وبعد تلك ... بعد تلك الفتاة ... لم أعد أكترث لما أفعل. لقد مضيت أحيا فحسب ، وبعثرت حياتى سدى دون أن أفكر فى المستقبل . مثلت أدوار الماجنين ، والمهووسين ، والمغفلين وأكثر الادوار سخرية . مثلت دور المهرج . كان

تأثيرى مدمرا . ولكننى ظللت ممثلا بارعا .. كما كنت من قبل تماما ! ويا للموهبة التى كانت لدى ، حتى عندما كنت أبددها ! وذلك ما كنت أفعله حقا ، كنت أبعثرها . وأضحى حديثى قذرا ، وفقدت تلك الكياسة ، تلك القدرة على تقمص الشخصية ، القدرة على التأثير ... هذه الحفرة السوداء ابتلعتنى حيا ! لم أعرف ذلك قط من قبل، ولكن الليلة، عندماصحوت رجعت ببصرى الى الوراء واذا بى أرى ثمانية وستين عاما خلفتها ورائى . وما علق به بصرى هو شيخوختى ! لقد غنيت أغنيتى ( يبكى ) لقد غنيت أغنيتى ! ( ينهار ) .

**نيكيتا** : هيا ، يافاسيلى فاسيليتش ، حاول أن تهدأ . تمالك نفسك ! كان الله فى عوننا جميعا ! ( صائحا ) يجوركا ! يجوركا !.

**سفيتلوفيدوف (يستعيد تماسكه فجأة)** : ولكن يا لها من موهبة تلك التى كانت لدى ! اسمع ، انك لا يمكنك أن تتصور أية قوة وأية عاطفة ، وأى تحكم ، وأى تعبير يوجد هنا .. فى صدرى (يدق على صدره) اصغ ، أيها الرجل ، اصغ الى هذا ، رويدك ، دعنى أسترد أنفاسى . أتذكر تلك المقطوعة، من خطبة مارك أنطونى الضافية ؟ « نكران للجميل .. أقوى من ذراعى الخائن .. قضى عليه .. وحطم قلبه الجبار . وعند قاعدة تمثال بومبى حيث سالت الدماء دواما .. فى عباءته الفضفاضة .. انكفأ على وجهه .. وسقط قيصر العظيم » . لا بأس ، ايه ؟ انتظر ، هاك قطعة صغيرة من « الملك لير » أنت تعرفها . السماء سوداء ، أمطار ، ورعود ، وبروق — دزر زر — ش — ش — ش هـ — هو — ثم بعد ذلك ؟

« اعصفى يا رياح ، والطمى خديك ! اغضبى ! اعصفى وأنت أيتها السيول والأعاصير ، تفجرى حتى تغمرى أبراج كنائسنا ، وتغرقى الديكة بأعلاها ! وأنت أيتها النيران المضطرمة الملهبة للافكار أنت أيتها البشائر للصواعق التى تشق أشجار البلوط احرقى رأسى الأبيض ! وأنت أيتها الرعود التى ترجين كل شىء اقرعى بشدة الأرض المستديرة الغليظة! شقى قوالب الطبيعة، واحرقى كل الجذور . تلك التى تصنع الانسان الجاحد للمعروف ! »

(بصبر نافد) هيا ، بسرعة ! كلمات المهرج ! قلها لى لا يمكننى الانتظار الى الأبد !

**نكيتا (يؤدى دور المهرج)** : « أيها الشيخ ، ادع بأن تجرى مياه المحبة الى بيت لحقه الجفاف خير من أن تدعو لانهمار السيول فى الخارج . ادخل أيها الشيخ الطيب واطلب رضاء ابنتك ، هاك ليلة لا ترحم لا عاقلا ولا مأفونا » .

**سفيتلوفيدوف** : « تعقعى كيفما شئت ! احرقى ، احرقى ، تفجرى ، امطرى . لست ، أيتها الرياح والأمطار والرعود والنيران ، بناتى . أنا لا أصمك ، أيتها الجواهر ، بالجحود، فانى لم أمنحك قط مملكة ، ولم أدعك أولادى » . هاك قوة ! وابداعا ، ايه ؟ هاك ممثلا قديرا ! أريد المزيد ، شيئا من الأيام الخوالى . فلنتجه الى (يطلق ضحكة جذلة) هاملت ! فلنر، ماذا ستكون مقطوعتنا؟ أجل، وجدتها . « أوه الديانة ! دعنى أرى واحدا (موجها الكلام الى نيكيتا) لم تحوم حولى كما لو كنت ستزج بى فى شرك ؟ »

**نيكيتا** : « أوه ، يا مولاى ، اذا كنت جريئا فى واجبى ، فانا فى اخلاصى لا يضارعنى أحد » .

**سفيتلوفيدوف** : « لا أفهم ذلك جيدا . هلا عزفت على هذا الناى ؟ »

**نيكيتا** : « يا مولاى ، لا أستطيع » .

**سفيتلوفيدوف** : « أتوسل اليك ! »

**نيكيتا** : « صدقنى ، لا أستطيع » .

**سفيتلوفيدوف** : « انى أتضرع اليك » .

**نيكيتا** : « لا أعرف كيف ألمسه ، يا مولاى » .

**سفيتلوفيدوف** : « الأمر سهل كالكذب ، ضع أصابعك على هذه الثقوب ، ثم انفخ فى الناى ، وسينطق بأفصح الانغام » .

**نيكيتا** : « لست ماهرا » .

**سفيتلوفيدوف** : « لم تقول هذا ؟ والآن انظر كم تجعل منى شيئا لا قيمة له ! انك تلعب بى ، وتبدو كما لو كنت تعرف مقاطعى ، وتنتزع مكنون صدرى . فهل تعتقد أننى أسهل لعبا بى من ذلك الناى ؟ اسمنى أية آلة تشاء ، ولئن كان فى امكانك أن تعذبنى فأنت لا تقوى على اللعب بى . (يضحك ويصفق) عظيم ! أين الشيخوخة منى الآن ؟ لا شيخوخة مع هذا الابداع ! الى الجحيم أيتها الشيخوخة، فانت هراء ! أحس بالعبقرية تسرى فى كل عرق من عروقى . واذا لم يكن هذا هو الشباب والحيوية والحياة ، فما هو هذا اذن خبرنى؟ حيث توجد البراعة لاوجود لاشياء مثل الشيخوخة ، يانيكيتوشكا . هذه هى الحقيقة الوحيدة فى الحياة . لقد حرك القائى شغاف قلبك ، ايه ، يانيكيتوشكا؟ ألم يهز أعماقك هزا ؟ وكيف لا ؟ حسنا ، ليس هذا كل ما عندى . ما رأيك فى هذه المقطوعة ، تعبيرا عن الحنان والرقة والموسيقى .... هوس ، سكوت !

« ما أحلى القمر وهو نائم على هذه الضفة !
سنجلس هنا ، وندع نغمات الموسيقى
تتسلل الى آذاننا . السكون
رخيم، والليل قد غدا لمسات كلها انسجام ورقة»

(يسمع صوت باب يفتح خارج المسرح) ما هذا ؟

**نيكيتا** : لابد أنه يجوركا .. لقد أبدعت ، يا فاسيلى فاسيليتش ، ابداعا حقيقيا ! لذلك أرجو ألا تخذلنى وتفضح سرى .

**سفيتلوفيدوف (مستديرا نحو الجلبة ويصيح)** : تعال من هنا ، يا عزيزى يجوركا (موجها كلامه الى نيكيتا) لا يوجد شىء اسمه الشيخوخة ، يانيكيتوشكا ! من ذا الذى ابتدع ذلك الهراء ، على أى حال ؟ (يضحك مرحا) هاى ، لا أخالك تبكى ، أليس كذلك ؟ لماذا ، أيها العجوز ، لماذا ماجدوى البكاء ؟ هيا ، الآن ، خل منك هذا ! ليستهذه هى الطريقة هيا ... (يقبله وقد اغرورقت عيناه بالدموع) حيث يوجد فن ونبوغ ، لا توجد شيخوخة ، أو وحدة ، أو مرض، وحتى الموت ذاته يكون قد سلب نصف قدرته على الافزاع. (يذرف دمعة) أجل ، يانيكيتوشكا ، ان أغنيتنا قد غنت .ها! أعبقرى أنت ؟ يا للحقارة ، لست الا زجاجة فارغة ، ليمونة امتص رحيقها . أنا دودة هائمة ، وانت — أنت فأر عجوز من فيران المسرح ، ملقن من ملقنى الاقاليم . حسنا، فلنتصرف ( يشرعان فى الانصراف ) أتعلم ؟ لم تعد لى أية قدرة على الاجادة . الدور الوحيد الذى كنت أصلح له مؤخرا فى الدراما الحقه هو دور أحد جنود فوتنبراس ، وحتى هذا الدور أضحيت جد عجوز عليه الآن ... مؤكد ... ماذا تعرف عن ذلك ؟.. خبرنى ، أتذكر تلك الفقرة من « عطيل » يانيكيتوشكا ؟

« وداعا أيها البال الخلى ! وداعا أيتها القناعة !
وداعا ، أيتها الفيالق المكسوة بالريش ،
وأيتها الحروب الكبيرة ،
التى تجعل الطموح فضيلة ! أوه ، وداعا ،
وداعا ، أيتها الجياد الصاهلة ، والبوق المدوى ،
ودقات الطبول التى تملأ القلوب حماسا ،
والنفير الخارق للآذان ،
والعلم الخفاق ، وكل السجايا ،
العزة والأبهة ، وبطولات الحرب المجيدة ! »

**نيكيتا** : أنت نابغة ، أنت نابغة . هذا ابداع حقيقى !

**سفيتلوفيدوف** : أوهاك هذه المقطوعة : ( يمضيان )

« ما الحياة الا طيف يمضى الى زوال ، أو ممثل لا حول له يخطروينفعل على المسرح ساعة ثم لايسمع عنه بعد ذلك أحد»

( وقد أضحيا خارج المسرح تماما )

« الى بجواد ، الى بجواد ، مملكتى لقاء جواد ! »

((يسدل الستار))



ميشا الشاب الثائر يناقش الشاعر فى خطة الهرب من فيلم « قصيدة الحرية »

# مع السينما اليوغوسلافية



شاهدنا أخيرا أسبوع الفيلم اليوغوسلافى بدار سينما أوبرا بالقاهرة فى الفترة من ٩ الى ١٥ ابريل سنة ١٩٦٢ . وكان آخر أسابيع الأفلام التى تنظمها المؤسسة المصرية العامة للسينما عن موسم ١٩٦١ - ١٩٦٢ . وسبق أن شاهدنا خلال هذا الموسم اسابيع الفيلم الروسى والتشيكوسلوفاكى والبولندى والهندى واليوغوسلافى .

وقبل أن اتحدث عن أسبوع الفيلم اليوغوسلافى وعن الأفلام التى عرضت اثناءه ، أود أولا ان اتناول صناعة السينما فى يوغوسلافيا ببعض التحليل والدراسة ، اذ ان هذه صناعة مؤممة حاليا تتبع الدولة فى كل شئونها ، مثلها مثل باقى الدول التى اشتركت فى أسابيع الأفلام ، باستثناء الهند . ويهمنا هنا ان ندرس تنظيم هذه الصناعة فى حالة التأميم ، مثلما فعلنا من قبل بالنسبة للسينما التشيكوسلوفاكية ، حتى يمكننا أن نستفيد من مقارنة الوضع هناك بما يقابله عندنا ، ان كان هناك مجال للاستفادة من تجارب الغير فى هذا الميدان .

## تاريخ السينما اليوغوسلافية

لا يعود تاريخ السينما اليوغوسلافية بنا كثيرا الى الوراء ، فلم يكن هناك اى انتاج سينمائى بالمعنى المعروف قبل الحرب العالمية الأخيرة . وانما كانت هناك محاولات غير منتظمة من حين لآخر لانتاج بعض الأفلام السينمائية ، بحيث لا يمكن اعتبارها حركة سينمائية على الاطلاق . ويعود السبب الرئيسى فى هذا الى قلة عدد دور العرض السينمائى بالنسبة الى عدد السكان ، وكانت هذه الدور على قلتها مقامة فى المدن الرئيسية فقط . ولذا كان من

المستحيل أن تنمو صناعة محلية لانتاج الافلام فى هذه الظروف . واكتفت دور العرض السينمائى بعرض بعض الأفلام المستوردة من امريكا وفرنسا والمانيا .

وجاء أول انتاج سينمائى جدى عام ١٩٤٤ فى صورة « الجريدة السينمائية اليوغوسلافية رقم ١ » التى قام بانتاجها قسم السينما بالجيش اليوغوسلافى . وفى فبراير سنة ١٩٤٥ تأسست أول منظمة حكومية للاشراف على شئون السينما ، وقد اتجهت الى انتاج الأفلام التسجيلية التى ظهر أولها عام ١٩٤٥ ، ثم الى انتاج الأفلام الروائية وكان أولها فيلم « سلافيكا » عام ١٩٤٦ . وفى عام ١٩٤٧ بدأ تشييد مدينة السينما بالقرب من العاصمة بيوجراد . وبالتالى أخذ الانتاج السينمائى فى الازدياد عاما بعد عام . ويمكننا أن نلمس مدى هذه الزيادة اذا ما تتبعنا عدد الأفلام المنتجة

بقلم : أحمد الحضرى



كل عام . ففى عام ١٩٤٧ لم يزد عدد الأفلام الروائية المحلية عن فيلمين ، والأفلام القصيرة على اختلاف أنواعها ١٢٤ . وفى عام ١٩٥٠ كان عدد الأفلام الروائية خمسة والقصيرة ١٦٧ . وفى عام ١٩٥٥ انتجت يوغوسلافيا اربعة عشر فيلما روائيا طويلا و ٢١٤ فيلما قصيرا . وهكذا حتى نجد أن الانتاج فى عام ١٩٦١ قد بلغ ٣٦ فيلما روائيا طويلا .

### لوائح تنظيم السينما

صدرت فى يوغوسلافيا لوائح عديدة متتالية لتنظيم شئون صناعة السينما كان أولها عام ١٩٤٨ وكانت هذه اللوائح تهتم بتنظيم العلاقات بين المشتغلين بالسينما وتشكيل الهيئات المنتجة للأفلام ، وطريقة تمويل الأفلام السينمائية ، وحماية الانتاج المحلى وما الى ذلك .

### تشكيل هيئات الانتاج السينمائى

تنص اللوائح على قصر الانتاج السينمائى على ما تطلبه الهيئات الحكومية والمؤسسات الاقتصادية والنقابات المهنية والمعاهد العلمية . ولقد انتهى الأمر أخيرا الى حصر الانتاج فى ٢٢ هيئة يمكن تقسيمها الى قسمين : هيئات تنتج الأفلام ، وهيئات تملك الاستديوهات والمعامل وتقدم الخدمات الفنية للهيئات الأولى .

وتتكون هيئات الانتاج من ثلاث عشرة هيئة ، منها «أفالا ــ فيلم » ، و «أوفوس» ، و «سلافيا ــ فيلم» ، وكلها بالعاصمة بيوجراد ، وتنتج أفلاما روائية وتسجيلية على حد سواء ، ودوناف ــ فيلم ببيوجراد أيضا وتختص بانتاج الأفلام التسجيلية والتعليمية من مقاس ١٦ مم ( ولها معمل خاص لتحميض أفلام ١٦ مم ) .

ومن هذه الهيئات أيضا فى زغرب : « يردان ــ فيلم » للافلام الروائية ، و « زغرب ــ فيلم » للافلام التسجيلية ، ويتبعها أيضا استديو خاص للرسوم المتحركة . و « زورا ــ فيلم » للافلام القصيرة وافلام العرائس والعلوم المبسطة وأفلام الـ ١٦ مم الثقافية ، ويتبعها معمل خاص لتحميض أفلام

العمدة يتسلم وسام « البلدة الاكثر مرحا » من فيلم « المواطن الاول »

١٦ مم الملونة والعادية . وتوجد باقى هيئات الانتاج فى مدن لوبليانا ، وسراجيفو ، وبودفا .

وهناك هيئتان أيضا للانتاج الى جانب الثلاث عشرة هيئة السابقة ، هما قسم السينما بالجيش اليوغوسلافى وقسم الجرائد السينمائية .

اما هيئات الخدمات الفنية فهى سبع تملك الاستديوهات السينمائية وتقوم بتشييد المناظر وتحميض الأفلام وما الى ذلك . واكبر هذه المنظمات مقرها بيوجراد وتضم معملا لتحميض الألوان الى جانب الخدمات العادية الأخرى . وتوجد باقى المنظمات فى زغرب، ولوبليانا ، وسراجيفو، وسكوبلى، وبودفا .

وتدير هذه الهيئات الاثنين والعشرين مجالس ادارة تضم شخصيات من مهن مختلفة . وفى عام ١٩٥٨ كانت مجالس ادارة هيئات الانتاج الاثنتى عشرة تضم خمسة وعشرين ممثلا سينمائيا ، واثنى عشر ممثلا مسرحيا ، وخمسة وعشرين سياسيا ، وسبعة صحفيين ، واثنى عشر خبيرا فى التربية ، وتسعة من مهن أخرى .

ويبلغ عدد المشتغلين بصناعة السينما حاليا فى يوغوسلافيا ٢٠٥٥ شخصا ، من بينهم ٤٣٦ من الفنيين المهرة ، و ٧٦٢ من ذوى الخبرة المحدودة ، و ١٦١ تحت التدريب ، و ١٧٠ احتياطى ، و ٥٢٦ يعملون بعقود مؤقتة .

## تمويل الأفلام المحلية وحمايتها

كانت الهيئات المنتجة للأفلام حتى عام ١٩٤٨ تبيع أفلامها للمنظمة المركزية للتوزيع بسعر التكلفة ، وكانت منظمة التوزيع تفطى الخسارة الناتجة من قلة دخل الفيلم عن قيمة تكاليفه ، من واقع أرباح توزيع الأفلام الأجنبية . وفى الفترة من سنة ١٩٤٨ الى سنة ١٩٥١ كان هذا الفرق بين الدخل والتكاليف يغطى من اعتمادات مخصصة من الميزانية العامة للدولة . ومن عام ١٩٥١ الى ١٩٥٤ خصصت ميزانيات منفصلة لكل هيئة انتاج عن انتاجها السنوى حسب ما تقرره اللجان الخاصة . وابتداء من ١٩٥٥ أصبح لكل فيلم ميزانية خاصة .

وفى عام ١٩٥٧ أنشىء اعتماد خاص لدعم السينما من حصيلة الضريبة على تذاكر الدخول لدور العرض السينمائى ، مما أدى الى رفع مستوى الأفلام اليوغوسلافية من الناحيتين الفنية والحرفية . وبذا ازداد الاقبال عليها وأمكن تصديرها الى الخارج ، حتى تمكنت أغلب الأفلام فى عام ١٩٦١ من تغطية تكاليفها وتوفير ارباح مقبولة توجه الى انتاج الأفلام التالية . واستدعى هذا التفيير فى مستوى الافلام واقبال الجمهور عليها وتوفير الأرباح ، التفكير فى تعديل اللوائح الخاصة بالسينما ، وهذا ما يجرى عمله فى الوقت الحاضر .

وتبلغ قيمة المبالغ التى خصصت للانتاج السينمائىفىعام ١٩٦٠ ( ٦ر٣٦٠ر٣١٠ر٠٠٠ دينار) أى حوالى ٣ر٥٠٠ر٠٠٠ جنيه مصرى .

وهناك لوائح خاصة لحماية الفيلم اليوغوسلافى ولضمان عرضه اذ تنظم عدد الأفلام المحلية التى يجب أن تعرضها كل دار عرض كل سنة . وهذا العدد آخذ فى الازدياد مع نمو الصناعة نفسها وزيادة تقييد استيراد الأفلام الأجنبية . وأصبح لمنظمة التوزيع الحق فى وقف عرض أى فيلم ، اذا قل الاقبال عليه عن ٤٠ ٪ من عدد المقاعد لمدة ثلاثة ايام متتالية ، وذلك لحماية سمعة الفيلم اليوغوسلافى .

## المعاهد السينمائية وأرشيف الفيلم

يوجد فى بيوجراد مركز لتدريب السينمائيين ، يقوم بتنظيم دراسات نظرية وعملية للمحترفين الذين يرغبون فى توسيع معلوماتهم وصقل خبراتهم، ودراسات للطلبة الجدد . كما يقوم المركز بتنظيم دراسات عالية فى الفن السينمائى فى كل من بيوجراد وزغرب .

وانشأت الدولة فى بيوجراد عام ١٩٤٩ أرشيفا للفيلم اليوغوسلافى ، الذى يضم عددا كبيرا من الأفلام القيمة ، المحلية والأجنبية . كما يضم الارشيف مكتبة للكتب والمجلات السينمائية ومتحفا سينمائيا وصالة لعرض الأفلام على جمهور الرواد .

ولأرشيف الفيلم ميزانية خاصة وله لوائح تنظم عمله . وتجبر هذه اللوائح كل هيئة انتاج على تسليم نسخة من السيناريو التنفيذى لكل فيلم بمجرد الانتهاء من انتاجه ، وتسليم نسخة من الفيلم نفسه بعد مضى ثلاث سنوات على ذلك .

## تشجيع الفنيين على الاجادة

تخصص الدولة جزءا من ضريبة الملاهى الخاصة بتذاكر السينما لتوزيع جوائز مادية على الفنيين

المتازين فى جميع فروع صناعة السينما كل عام . ولهذا السبب تنظم مهرجانين سنويا يتم خلالهما التحكيم لاختيار من يستحقون الجوائز بين المتقدمين. المهرجان الأول خاص بالأفلام الروائية ويقام فى مدينة بولا فى شهر يوليو من كل عام . والمهرجان الثانى خاص بالأفلام القصيرة والتسجيلية ويقام فى بيوجراد فى شهر مارس . وبدأت هذه المهرجانات عام ١٩٥٤ ، وما زالت مستمرة حتى الآن .

## الانتاج المشترك

خلال الخمس سنوات الماضية تم انتاج ثمانية عشر فيلما روائيا واثنى عشر فيلما تسجيليا بالاشتراك مع دول أخرى . من أهم هذه الأفلام فيلم « الجسر الاخير » بالاشتراك مع النمسا ، تمثيل ماريا شل ، وفيلم « طريق الدم » بالاشتراك مع النرويج عن معسكرات الاعتقال الألمانية أثناء الحرب ، وفيلم « السور » بالاشتراك مع فرنسا ، وفيلم « ألكسا دونديتش » بالاشتراك مع روسيا ، وفيلم « العاصفة » بالاشتراك مع ايطاليا واخراج ألبرتو لاتوادا وتمثيل سيلفانا مانجانو ، وفيلم « كابو » مع ايطاليا أيضا .

ويقدم عدد من المنتجين العالميين على انتاج أفلامهم فى الاستوديوهات اليوغوسلافية على حسابهم الخاص . وقد تم انتاج تسعة عشر فيلما أجنبيا حتى الآن ، عمل فيها عدد من الفنانين المشهورين ، نذكر من بينهم : أورسون ويلز ، ولويس جوفيه ، وميل فيرر ، وسيلفانا مانجانو ، وأنيتا أكبرج .

## العروض السينمائية

كان عدد دور العرض فى يوغوسلافيا ٤١٣ دارا فى عام ١٩٣٩ ويبلغ عدد مقاعدها ١٣٢٠٠٠ مقعد . وقد ارتفع عدد دور العرض فى عام ١٩٦٠ بفضل تنظيم الحكومة لصناعة السينما الى ١٥٨٨ دارا ، يبلغ عدد مقاعدها ٥٢٨٠٠٠ مقعد . كما ارتفع عدد رواد السينما كل عام ، فبعد أن كان عددهم فى سنة ١٩٣٩ — ٠٠٠ر٠٠٠ر٢٠ متفرج ، وصل عدد الرواد فى سنة ١٩٦٠ الى ٠٠٠ر١٢٤ر١٣٠ متفرج ، بزيادة أكثر من ستة أضعاف .

ومن بين الأفلام الروائية التى انتجت عام ١٩٦١ عدد من الأفلام تتعرض للموضوعات المعاصرة التى ترتبط بالحياة اليومية مثل أفلام : «عندما اشتعلت النيران » ، و « مايكل والفتاة الخادعة » و « الرقص فى المطر » . ومن الأفلام المضحكة والخفيفة أفلام : « الصيف الهادىء » ، و « المواطن الأول » ، و « لا تعتمد على الحظ » ، و « محطة البنزين » ، ومن الأفلام التى تدور حول الحرب أفلام : « قصيدة الحرية » ، و « أنشودة النفير والسحاب » و « الخوف » .

## أفلام الأسبوع الطويلة

نصل الآن الى الحديث عن الأفلام الروائية الطويلة التى تم عرضها أثناء أسبوع الفيلم اليوغوسلافى ، وعددها أربعة أفلام فقط ، وكلها غير ملونة ، وسأذكرها حسب ترتيب عرضها :

### ١ — « قصيدة الحرية »

قصة : أوسكار دافيكو
سيناريو واخراج : رادوس نوفاكوفيتش
تصوير : نناد جوفيكتش

القصة الأصلية لهذا الفيلم تعتبر من أشهر الأعمال الأدبية اليوغوسلافية فى فترة ما بعد الحرب الأخيرة ، نشرت لأول مرة عام ١٩٥٢ ، ثم ترجمت بعد ذلك الى اللغة الانجليزية والالمانية والبولندية والايطالية . كما حولت الى مسرحية منذ بضع سنوات . والسيناريو الذى كتبه المخرج نوفاكوفيتش يتعرض لبعض فصول القصة الأصلية .



مجموعة من الشبان ينتمون الى الحزب الشيوعى ، من بينهم ميشا ( تمثيل زوران ميلوسافليفتش ) ، ينوون الهرب الى المنطقة المحررة من يوغوسلافيا .. يرغب الشاعر فيكوفتش ( تمثيل فازابانتيليتش ) فى الهرب معهم . وعندما يزوره ميشا فى الفجر يجد عنده صديقته أنا (تمثيل سبيلا روزين) .. يؤمن ميشا الشاب الصغير أن وقت الكفاح لتحرير الوطن لا يمكن أن يتسع فى نفس الوقت للحب والعلاقات النسائية .. يشاهد ميشا بعد ذلك الشاعر فى علاقة هابطة بامرأة أخرى ، فيطالب ميشا أعضاء المنظمة الشيوعية بعدم اعتبار الشاعر فردا منهم .. لا يوافق أعضاء المنظمة على الأسباب التى يبديها ميشا .. وتسنح الفرصة للشاعر فيكوفتش أن يلقى خطبة عند تشييع جنازة أحد القواد العسكريين ، فينادى الشعب بالمقاومة والنضال .. يتدخل البوليس

وتلقى قوات الاحتلال الالمانية القبض عليه وتشبعه ضربا ، وتودعه احدى المستشفيات حتى يشفى من جراحه .. ينادى ميشا بضرورة اختطاف الشاعر من المستشفى بعد ان اقتنع باخلاصه .. يهاجم البوليس مقر المنظمة ، ويلجأ افرادها الى الهرب ويضطر ميشا الى الاحتماء فى شـــقة انا ، حيث تصارحه بحبها له .. يتمنع ميشا فى البداية ثم يبادلها الغرام ، ويعتقد أن الحب يساعد كل فرد على المضى فى كفاحه .. يهاجم ميشـــا ورفاقه المستشفى وينجحوا فى اخراج الشاعر منهـا .. ولكن الضابط الالمانى ( تمثيل رادى ماركوفيتش ) يصيب ميشا اصابة قاتلة .

هذا هو اقوى أفلام الاسبوع من حيث سـلامة التنفيذ وقوة التأثير على المتفرج والاستحواذ على مشاعره طوال الوقت . ولا عجب فى اختيار هـذا الفيلم بالذات ليوم الافتتاح ولليوم الختامى ايضا . والسيناريو وان كان جزءا من القصة الأصلية ، الا أنه يعرض صورة كاملة فى حد ذاتهـا ٠ والمخـــرج نوفاكوفيتش ، وهو كاتب السيناريو أيضا ، نال جائزة احسن مخرج يوغوسلافى عن هذا الفيـلم فى فى مهرجان بولا ١٩٦١ ولم يتردد المخرج فى اختيار بعض الممثلين الجدد لبعض ادوار الفيلم ، مثـل « زوران ميلوسافليفتش » الذى قام ببطولة الفيلم، وهو يمثل على الشاشة لاول مرة ،ولكن مقـدرة المخرج جعلته يجيد دوره الى الحد الذى يحصل فيه على جائزة « احسن ممثل تحت ٣٠ سنة » من مهرجان بولا . ومن الممثلين الجدد أيضـــا ستانسلافا بيسيتش » ، التى قامت بدور أم معهـا رضيعها ، واستغلها الضابط الالمانى لكى يجبـــر الشاعر فى المستشفى على الكلام والبوح بباقى أسماء أعضاء المنظمة . ولقد نالت هذه الممثلة المبتـدئة جائزة « أحسن ممثلة دور ثانوى » عن هذا الدور فى نفس المهرجان .

كل هذا يشهد بقدرة هذا المخرج نوفاكوفيتش على قيادة الممثلين الى جانب قدرته على تنظيـــم الحركة وتركيزها وتوزيعها على طول الفيلم .

وقد أعجبتنى الأجواء التى اكسبها المخرج لكل الأماكن التى ظهرت فى الفيلم ، واخص بالذكر مكان اجتماع أعضاء المنظمة ، والتمهيد لاخبار ميشـا بانه قد تم القبض على الشاعر ، ثم تصميمه على انقـــاذه .

وان كنت لم اقتنع بالطريقة التى استجاب بها ميشا لحب انا بهذه السرعة . واذا كانت الظروف قد مهدت الى هذا فان تصرفات ميشا فى مطارحة الغرام تدل على مران وخبرة لا تتفق مع ســـنه ونظرياته ٠

واننا نأمل ان نشاهد المزيد من أفلام هذا المخرج فى فرصة قريبة .

***

**٢ ـ المواطن الاول**

سيناريو واخراج : بوريشا دورديفتش

تصوير : نيكولا ماجداك

يقع عمـدة البلدة الصـغيرة ( تمثيل رادى ماركوفيتش ) فى حب المهندسة المعمارية ( تمثيـل يلينا يوفانوفتش ) ٠ يعتقد الجميـع أن العمـــدة يريد هدم المبانى القديمة بوسط البلدة واستبدالها بميدان ومبان حديثة لمجرد ارضاء رغبة المهندسة على حساب البلدة . وتتعاقد البلدية مع مثـال من المدينة ( تمثيل لوبا تاديتش ) لكى يقيم تمثـــالا ونافورة وسط الميدان الجديد ، فيقع المثال فى حب المهندسة ، ولكنها لا تحب الا العمدة . وعنـدما يهاجم أهل البلدة العمدة تعلن المهندسة انها تنوى الزواج من المثال ، حتى تسكت الألسن . وعندما تحاول المهندسة العودة الى العمدة ثانية ، يتخلف لأمر ضرورى فتصمم المهندســـة على الزواج من المثال . وحسب عادة البلدة يقوم العمدة باتمـــام مراسيم الزفاف بين المثال والمهندسة ، الفتـــاة الوحيدة التى أحبها فى حياته . ويعود العمـــدة وحيدا الى عمله .

يعيب البعض على هذا الفيلم بطء الحـركة . ولكنى اعتقد أن المخرج « دورديفتش » كان محقا فى ذلك تماما ، فقد اراد أن يعطى البلدة الصـــغيرة « الجو » اللازم لها ، فمثل هذه البلدة التى لا يزيد عدد سكانها عن الفى نسمة ، لا يمكن ان تدور فيها الأحداث بسرعة . وتهدف القصـــة الى توضيح اهتمام العمدة بمصالح البلدة ، وتضحيته بحبه فى سبيل ذلك . وقد ساعد السيناريو على هـــذا ، فكنا نرى رجل البوليس الوحيد فى البلدة يظهر فى الصورة فى الوقت المناسب لكى يؤدى التحيـــة العسكرية للعمدة ، وكأنما يذكره بمسئوليته وبدوره الرئيسى فى البلدة . حتى والعمدة فى منزله يفكر فى

مشكلته الخاصة ، نجده يتجه الى النافذة ينظر خلالها مسترسلا فى تفكيره ، ولكنه يرى امامه رجل البوليس الذى يؤدى له التحيـــــة العسكرية ، وهكذا .

ويعتبـــر رادى ماركوفيتش الذى قام بدور العمدة ــ وقام ايضا بدور الضابط الالمانى فى الفيلم السابق ــ من اشهر ممثـــلى المسرح والسينما فى يوغوسلافيا .

ومن المشاهد الممتازة فى هذا الفيلم ، المشهـد المظلم الذى تعترف فيه المهندسة للعمدة بحبهـا بين انقاض المبانى القديمة . وكذا مشهد قيـام العمدة باتمام مراسيم الزفاف .

ولكنا نتســـاءل مع ذلك .. هل كان موقف المهندسة المتعلمة تجاه العمدة ومسئولياته فى نهاية الفيلم موقفا مقبولا ؟ الم يكن من الأفضل أن تقدر مسئولياته وان تقف فى جانبه تساعده فى مهامه ، بدلا من تفضيلها لمثال مفلس لمجرد قلة مسئولياته ؟

***

**٣ ــ مؤامرة فى سالونيك**

سيناريو : جوفان بوسكوفسكى
تصوير : لوب بتكوفسكى . بطريقة توتالسكوب
اخراج : زيكا متروفتش
تمثيل : الكساندر جـافرتش ــ دراجان أوكوكولتش ــ استرف بيجولى

مجموعة من الشبان المقدونيين يعملون على لفت أنظار العالم الى حق مقدونيا فى التحـرر فى بداية هذا القرن . يحفر هؤلاء الفدائيون نفقا الى أسفل البنك العثمانى لنسفه والحـاق الضرر بالودائع الفرنسية . كما يقومون فى نفس الوقت بتخريب سفينة فرنسية فى ميناء سالونيك فى ليلة كرنفـال ابريل الى جانب عدة مؤامرات أخــرى . تنتهى المؤامرات جميعها بالنجاح ، ولكن يلقى جميـع افراد هذه المجموعة حتفهم أثناء العمليات .

واذا كان البطء فى فيلم « المواطـن الأول » له ما يبرره ، فلا يوجد هنا ما يبرر البـطء الذى اتسمت به كل مواقف الفيلم ، الى ما قبل ليـلة الكرنفال . ففيلم « مؤامرة فى سالونيك » فيـلم مغامرات وكان يجب أن يسير على نهج فيـــلم « قصيدة الحرية » من حيث الحبكة والسرعة . وسبق أن شاهدنا لنفس المخرج متروفيتش فيلم



من مشهد تدمير البنك فى فيلم « مؤامرة فى سالونيك »

المحامى السجين مع صديقته السجينة أثناء أجازتها فى فيلم « اليوم الرابع عشر »



« مس ستون » فى العام الماضى . الا أن فيلم « مس ستون » كان أكثر توفيقا من فيلمه « مؤامرة فى سالونيك » والمعارك الحربية فى الفيلم الأول لاتنسى، ولا تقارن بتاتا بمثيلاتها فى الفيلم الأخير . هذا وقد منحت الهيئات السينمائية اليوغوسلافية المخرج « متروفتش » جائزة خاصة فى العام الماضى لاهتمامه بتحويل الموضوعات الوطنية الى أفلام مغامرات يقبل عليها المتفرجون .

***

**٤ ـ اليوم الرابع عشر**

سيناريو : بوريسلاف بتروفتش
تصوير : فلاديتا لوكتش
اخراج : درافكو فليميروفتش
تمثيل : نيكولا بوبوفتش ـ كارلوبولتش سلوبودان بيروفتش ـ دوشان يانشيفتش .

هذا فيلم جديد فى موضوعه طريف فى طريقة تقديمه . تدور حوادثه حول أربعة رجال حكم عليهم بالسجن ، يمنحون أجازة قدرها اربعة عشر يوما لحسن سلوكهم ، على أن يعودوا بعدها لتكملة مدة السجن .

الأول لا يجد فى منزله الراحة والاهتمام كما توقع ، فيقطع أجازته ويعود الى السجن . والثانى محام يقع فى حب فتاة لا يعرف أنها فى أجازة من سجن آخر ، بينما تعرف هى حقيقته ، فتتقبل الأكاذيب التى يقولها لها ، وتتفق معه على انتظار انتهاء مدة السجن . والثالث طبيب ينطوى على نفسه ، حتى يتعرف على فتاة لا تجد مأوى ، فيؤويها فى حجرته البسيطة فى الفندق ويتحابا . والرابع يقرر الا يعود الى السجن فهو يؤمن ببراءته من التهمة ، ولكن حبيبته تقنعه بالعودة حتى يمكنه أن يعيش فى طمأنينة وسلام فيما بعد ، وعندما يقبل العودة تكون قد ثبتت براءته فى نفس الوقت دون أن يدرى .

هذا الفيلم من أفضل أفلام الاسبوع من ناحية القصة والسيناريو . والسيناريو يعرض لنا القصص الأربعة متداخلة مع بعضها البعض بطريقة مقبولة تذكرنا بالمحاولات المشابهة التى قدمتها السينما الايطالية من قبل . وكانت قصة المحامى لا تخلو من عنصر الفكاهة ، وان انتهت بلمسة انسانية ممتازة ، اذ يشترى والد المحامى بآخر نقود معه وردة لحبيبة ابنه تعبيرا عن تمنياته لهما بالسعادة فى المستقبل .

والفيلم ملىء بالمواقف الانسانية مما يجعله أقرب الى قلب المتفرج من باقى أفلام الاسبوع . وقد اشتركت يوغوسلافيا بهذا الفيلم فى مهرجان كان للسينما ١٩٦١ .

## الأفلام القصيرة

ضم هذا الاسبوع أربعة أفلام قصيرة فقط هى أفلام : « هو » ، و « الجميع على السطح » ، و « بيكولو » ، و « القطار الصغير » .

و « هو » عبارة عن فيلم مصور غير ملون يتكون من لقطات ثابتة لا نكاد نرى أى حركة فيها ، عن تمثال لفتى مات شهيدا فى سبيل وطنه وعمره ١٧ عاما مع لقطات أخرى لأمه وأصدقائه وجيرانه كل على انفراد ، لا يربط بينها الا التعليق الحزين الذى لا نسمع سواه خلال الفيلم . وفى رأيى أن هذه الطريقة فى العرض لا تتفق مع امكانيات السينما كوسيلة للتعبير .

و « الجميع على السطح » فيلم ملون عن بحارة يمضون أجازة فى ميناء صغير .. بعضهم يمضى وقتا ممتعا وبعضهم لا يعرف كيف يمضى الوقت .. الى أن تهب عاصفة ويعودوا جميعا الى سفنهم الحربية على أنغام نشيد عسكرى حماسى .

أما فيلم « بيكولو » و «القطار الصغير» فهما من الرسوم المتحركة الملونة . وتبدى يوغوسلافيا اهتماما كبيرا بميدان الرسوم المتحركة . وقد بدأ انتاجها عام ١٩٥١ ، ومنذ ذلك الوقت حتى نهاية عام ١٩٦٠ تم انتاج ٧٧ فيلما من هذا النوع ، وكان اكبر انتاج سنوى منها هو ١٦ فيلما فى عام ١٩٥٩ . واغلب هذه الافلام لا تعتمد على الحوار اطلاقا ، وانما تستغنى عنه بالمؤثرات الصوتية والموسيقى ، كما تبتعد الرسوم كل البعد عن محاكاة الطبيعة ، وفيها تتطور الأشكال الى خطوط بارعة ، لا احساس فيها بأى تجسيم . وتنال الرسوم المتحركة اليوغوسلافية تقديرا كبيرا فى مهرجانات السينما العالمية . وقد نال فيلم « المستأجر من الباطن » جائزة مهرجان البندقية عام ١٩٥٨ ، وجائزة مهرجان أوبرهاوزن عام ١٩٥٩ . كما نال فيلم « بقرة فى القمر » جائزة مهرجان سان فرانسسكو عام ١٩٥٩ وفيلم « عند المصور الفوتوغرافى » جائزة مهرجان برجامو فى نفس العام . أما فى عام ١٩٦٠ فقد نال فيلم « بيكولو » جائزة مهرجان أوبرهاوزن وكورك .

وفيلم « بيكولو » من تنفيذ الفنان « دوشان فوكوتتش » ويدور حول موضوع السلم والصداقة بين الجيران ، وهو يذكرنا بالفيلم التشيكى « مكان تحت الشمس » وبأفلام كنـدا للفنان « نورمان ماكلارن » ، الا أن المعالجة جديدة . ويصور الفيلم جارين يعيشان فى وئام ، حتى يشترى أحدهما الآلة الموسيقية الصغيرة « بيكولو » ويقلق راحة جاره بما يصدره خلالها من أصوات . ويشترى الجار ، ردا عليه ، آلة موسيقية أكبر قليلا . ويرد الجار الأول بشراء آلة أكبر وهكذا .

وتكون العبرة من الفيلم أننا يجب أن نعيش فى وئام .

وفيلم « القطار الصغير » فيلم رشيق الحركة مرح فى أفكاره حول قطار قديم متهالك فى آخر رحلة له ، يدخل بعدها الى متحف السكك الحديدية ليستقر هناك .

**ملاحظات عامة على الاسبوع**

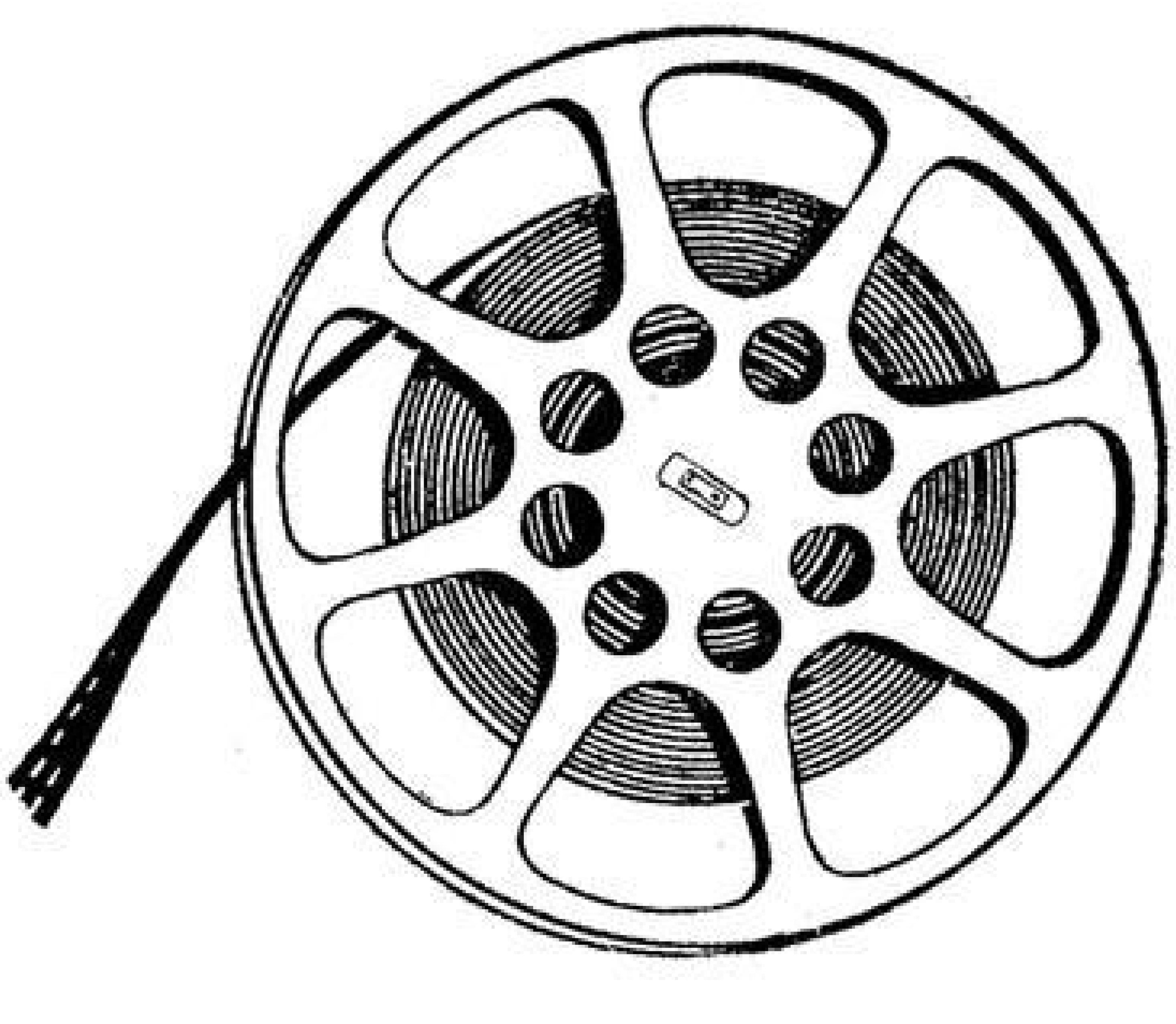
- بمقارنة الاسابيع المختلفة التى عرضت علينا هذا الموسم يمكننا الحكم بأن السينما اليوغوسلافية لم تصل بعد الى مستوى باقى صناعات السينما المؤممة . ولكن نظرا الى أنها لم تبلغ من العمر سوى ستة عشر عاما ، فاننا نعترف لها بسرعة التقدم ، ونرجو أن تصل فى القريب العاجل الى المكانة المناسبة لها بين الدول المهتمة بفن السينما .
- أقوى أفلام هذا الأسبوع من حيث التنفيذ والاخراج هو فيلم « قصيدة الحرية » . وأفضلها من حيث القصة والسيناريو هو فيلم « اليوم الرابع عشر » .

أهم ما يلفت النظر فى أسبوع الفيلم اليوغوسلافى الثانى هو مستوى الرسوم المتحركة الملونة ، فهى على مستوى عال تمتاز بخفة الروح ورشاقة الحركة وجمال التصميم . وما زلنا نذكر من أفلام الأسبوع الاول فى العام الماضى فيلمى الرسوم المتحركة « أنشودة » و « المنتقم » . وهذه الافلام جميعها تمتاز باتجاه جديد فى الافكار ، بالنسبة لما اعتدنا عليه فى الرسوم المتحركة الامريكية . فالاخيرة تعتمد غالبا على مطاردة بين طرفين ، قد يكونان القط والفأر ، أو البحار الذى يأكل السبانخ وغريمه القوى وما الى ذلك . وهذه المطاردات بدورها تعتمد على استعمال الديناميت والمفجرات بصورة مكررة لا تجديد فيها .

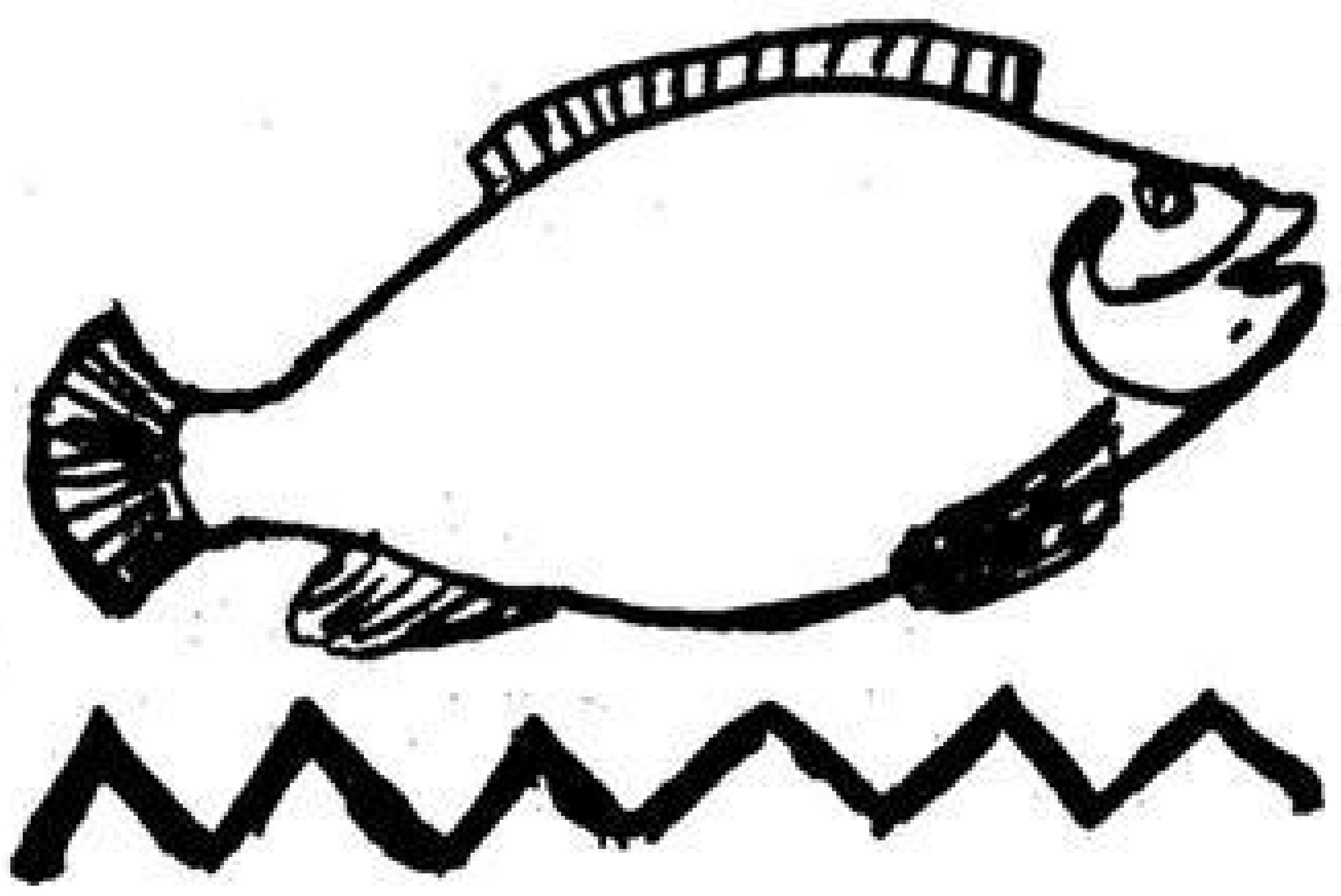
- لاحظنا فى هذا الأسبوع أيضا قلة عدد الأفلام القصيرة المشتركة فى البرنامج ، وهو نفس ما لاحظناه على أسبوع الفيلم التشيكى من قبل. ونحن نأمل أن يزداد عدد الافلام القصيرة فى المرات القادمة ، حتى يمكننا أن نشاهد نماذج مختلفة من شتى فروع الأفلام القصيرة . ونحن نعلم مدى اهتمام هذه الدول بهذا الميدان ، وانها تنتج من الافلام القصيرة عشرة أضعاف ماتنتجه من الافلام الطويلة من حيث العدد .

واخيرا لا يسعنا الا أن نشكر المؤسسة المصرية العامة للسينما على تنظيمها لهـذا العدد من أسابيع الافلام خلال الموسم الحالى . ونرجو لها التوفيق فى كل ما تتخذ من خطوات فى سبيل رفع مستوى صناعة السينما عندنا .

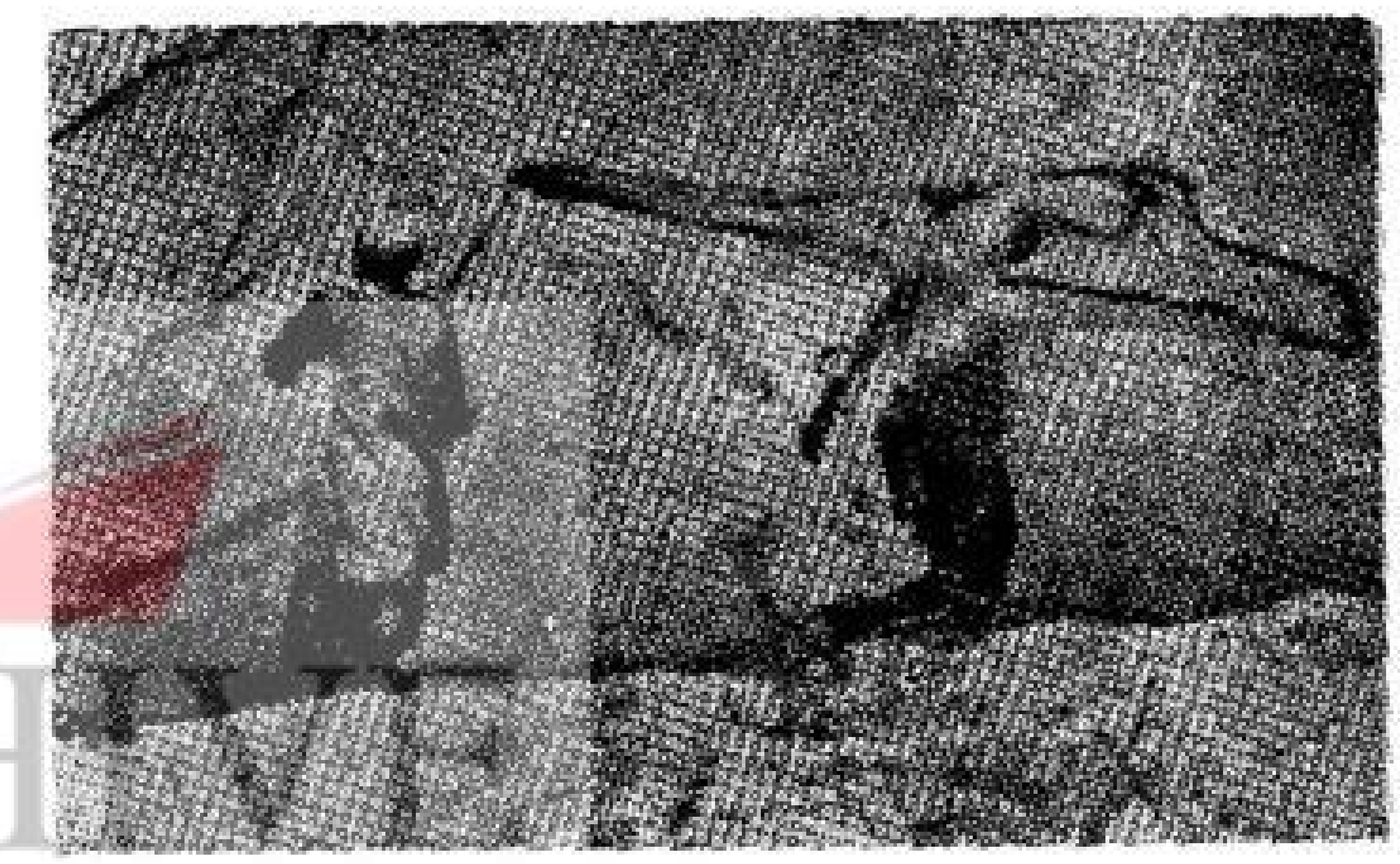




# الثروة السمكية ومصايد الأسماك فى مصر القديمة



بقلم : الدكتور أنور عبد العليم





أجمع المؤرخون على ان محصول الصيد من الأسماك فى مصر القديمة كان محصولا رئيسيا ، وعلى ان المصريين القدماء كانوا من أكثر الناس استهلاكا للسمك فى طعامهم . وقد لا يكون فى ذلك غرابة فى بلد تقل فيه المراعى والماشية ، وتكثر فيه المسطحات المائية .

ويرجع تاريخ صيد الأسماك فى مصر القديمة الى عصر ما قبل الأسرات ، اى الى اكثر من أربعة آلاف عام مضت .. ومن المؤكد ان المصرى القديم الذى عاش على ضفاف النيل ، وفى مستنقعات الدلتا فى تلك الفترة البعيدة من الزمن ، قد شارك الطيور والكواسر فى صيد الأسماك وحيوانات النهر ،

ولقد كان من الطبيعى ايضا ان يبتكر المصرى القديم الذى عرف بالذكاء والفطنة ، مختلف الوسائل والادوات الكفيلة بالافادة من امكانيات النيل العظيم ، وروافده وبحيراته المالحة فى شمال الدلتا .

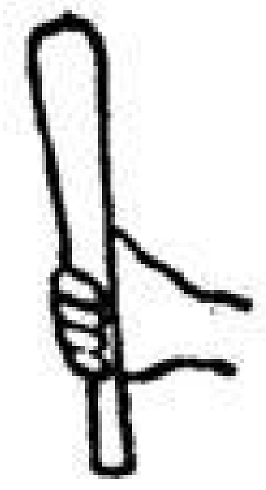
ثم ان الاستقرار الزراعى الذى اعقب ثقافة الصيد فى مصر القديمة ، لم يمنع المصريين من التحكم فى موارد المياه ، واستغلال الأسماك منها على أحسن صورة ممكنة فى ذلك الوقت .

**المصادر :**

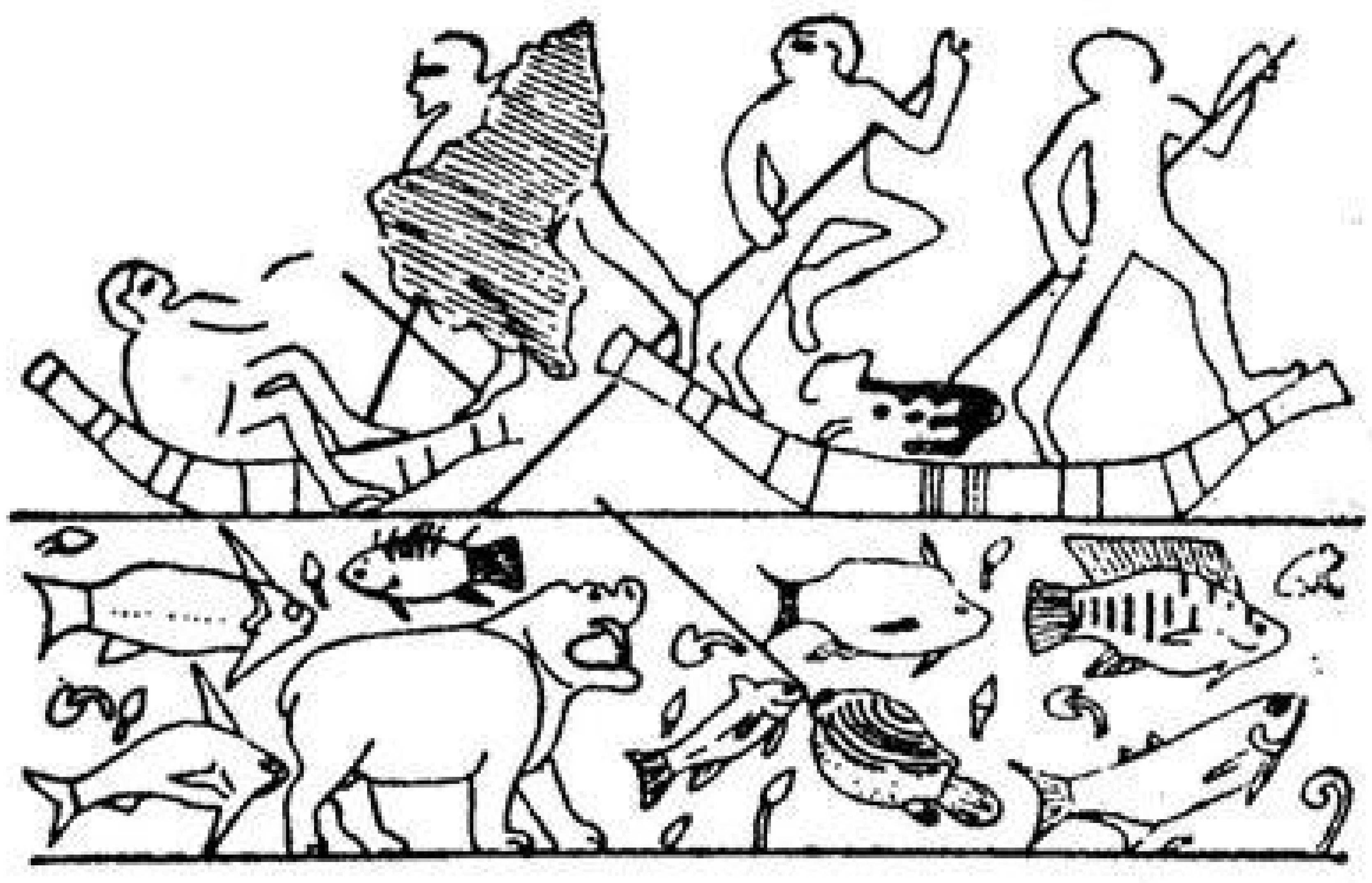
ولقد خلف لنا التاريخ تراثا عن حرفة صيد الأسماك وادواتها ، منذ عصر ما قبل الأسرات ، قلما يتوفر مثله فى اى بلد آخر .



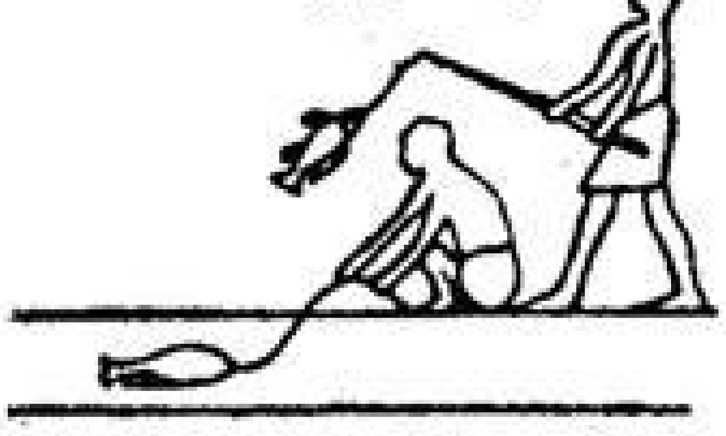
122 O



125 O



124 O



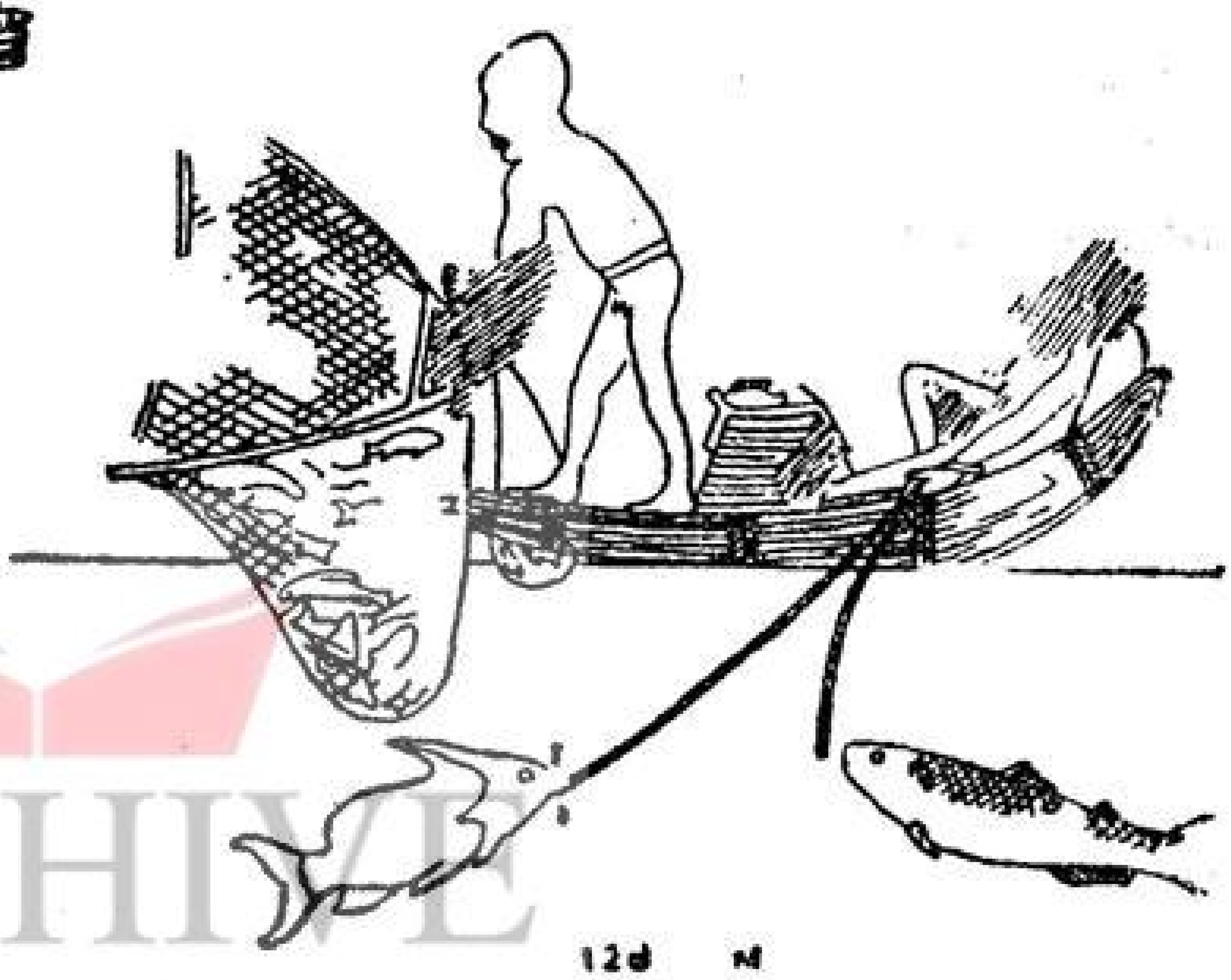
123 M



126 O



127. O



128 M



الصيد بالسـنارة فى مصر القديمة

ويتمثل هذا التراث فى الرسوم الدقيقة والنقوش البديعة التى لا تزال باقية على جدران المعابد والمقابر الأثرية فى بنى حسن وغيرها ، وذلك بالاضافة الى الوثائق المكتوبة على البردى ، والى بعض أدوات الصيد وشباكه التى عثر عليها فى مخلفات الأسرات المختلفة . كما عثر على لوحات تمثل عمليات الصيد نفسها فى مقابر من الأسرات الرابعة الى السادسة وفى عهد الأسرة الثانية عشرة ، وفى مقابر من الدولة الحديثة .

وفى تلك اللوحات والنقوش تمثل القوارب وأدوات الصيد وطرق الصيد وعملياته بدقة منقطعة النظير، كما تظهر نباتات البردى وغيرها من النباتات التى تنمو فى البحيرات وعلى جوانب النيل مثل نباتات الغاب وذيل القط واللوتس والبشنين ، وفيها أيضا يظهر الصيادون فى مختلف أوضاع الصيد ، وحتى فى أوقات سمرهم ولهوهم — كل هذا بالاضافة الى تخليد طريقة معالجتهم للأسماك نفسها بالنقـوش والرسوم .

ومما لا ريب فيه أن المصريين القدماء قد افتنـوا فى استخدام نبات البردى والألياف النباتية الأخرى وسيقان الغاب ( البوص ) وغيرها فى صنع القوارب الخفيفة وفى عمل حبال الصيد وقصباته ، وفى غزل الشباك على أنماط مختلفة ، وبفتحات ذات مقاسات معلومة تلائم صيد الأسماك المختلفة ، كما ابتكروا أنواعا مختلفة من المصايد والجوابى والسـدود والحراب والسنانير لصيد أسماك النهر والأسماك البحرية المختلفة .

**الأسماك فى حياة الشعب القديم :**

ولعبت الأسماك دورا هاما فى حياة الشعب فى مصر القديمة منذ عصر ما قبل الأسرات ، وليس أدل

على كثرة الأسماك وازدهار حرفة الصيد فى مصر القديمة من أن موائد الفقراء والأغنياء على حد سواء قلما كانت تخلو من صنف أو آخر من الأسماك الطازجة أو المملحة أو المجففة . ليس هذا فحسب، بل كان السمك المجفف يصدر الى سوريا وبلاد النهرين . ولهذا مغزى اقتصادى كبير ، اذ المعلوم أن تصدير السلع لا يتم الا بعد استيفاء حاجة البلاد وأهلها منها .

ويحدثنا بعض المؤرخين عن عزوف الكهنة والنبلاء عن أكل الأسماك فى عهد الدولة الوسطى ، وبخاصة عقب دخول الهكسوس الى مصر ، وبعض هؤلاء المؤرخين يعزو ذلك الأمر الى تشبه أهل تلك الطبقة من النبلاء الاقطاعيين والكهنة بالغزاة الرعاة الدخلاء على البلاد للتقرب أو نيل الحظوة لديهم ، كما يحدث كثيرا فى مختلف العصور . الا أن هؤلاء النبلاء عادوا فأقبلوا على أكل الأسماك فى عهد الدولة الحديثة .

وفى الأسرة الثامنة عشرة المصرية انتشرت هواية تربية الأسماك فى المنازل والمزارع ، وكان فى مقدور الأسرة متوسطة الحال ان تقيم فى فناء منزلها بركة صغيرة أو «فسقية» ، تربى فيها أسماك الزينة أو الأسماك الاقتصادية .

وليس أدل على أهمية الأسماك فى حياة الشعب المصرى القديم أيضا من ان بعض الأوانى الخزفية والفخارية كانت تصاغ على شكل الأسماك ، وقد وجدت بالفعل بعض هذه الأوانى منذ عصر ما قبل الأسرات ، كما عثر على كثير من اشواك الأسماك وعظامها فى تلك المقابر أيضا . ثم ظهرت أشكال الأسماك فى حلى الزينة المطروقة من الذهب بكثرة فى عهد الدولة الحديثة ، كما استخدمت تلك الأشكال فى تزيين اعمدة المعابد المحفورة .

ودخلت الأسماك أيضا فى اللغة الهيروغليفية نفسها ، وفيها استخدمت نحو ست سمكات ،يقوم بعضها مقام المقاطع فى الكلمات ، منها سمك البلطى النيلى والبياض واللفش والقرموط . وقد بلغ من دقة تمثيل هذه الأسماك فى الكتابة القديمة أن علماء الأسماك اليوم يستطيعون التعرف بسهولة على الاسم العلمى اللاتينى للسمكة، من مجرد النظر الى صورتها التى رسمت بها على جدران المعابد المصرية القديمة .

وكان سمك البلطى النيلى بنوع خاص شائع الانتشار فى مصر القديمة كما هو اليوم .

وترمز « البلطية » فى اللغة الهيروغليفية الى مقطع مكون من باء ونون ساكنة .

ويدلنا هذا أيضا على مبلغ خبرة العامة فى مصر القديمة بأنواع الأسماك المختلفة ، وهذا لا يتأتى الا اذا كانت تلك الأسماك شائعة الانتشار ، متوفرة للجميع .

ويحدثنا العالم الأثرى ماسبيرو عن أهمية الأسماك فى الفولكلور المصرى القديم ، وجريان الأمثلة على لسان المصريين القدماء حول الأسماك ، واستعمالها فى التشبيه والاستعارة . ومن ذلك تشبيههم للحيثيين الذين كانوا يسقطون صرعى فى ميادين القتال بقولهم : « كان قتلى الأسيويين مبعثرين كالسمك المجفف على الأرض » وهو تشبيه يحمل أكثر من معنى ، اذ أن السمك المجفف تنبعث منه أيضا رائحة كريهة .

وعندما وعد الاله « بتاح » رمسيس الثانى بالخير والبركة قال له : « ان الشرف والغنى لمن ينظر الى طلعتك .. تحت اقدامك السمك والطير »

وكانت الأسماك المجففة تدخل ضمن قائمة الطعام المحفوظ التى تزود بها جيوش سيتى الأول التى تخرج للغزو . كما كانت الحملات الحربية فى عهد رمسيس الثانى تضم ضمن رجالها الصيادين المهرة . وفى احدى خطب رمسيس الثانى يقول لرجاله :

« لقد زودتكم بالصيادين ليمدوكم بالأسماك الطازجة .. »

وفى تفسير الأحلام ، سواء عند قدماء المصريين أو فى مصر الحديثة ، يرمز السمك الى الرزق والخير

### طرق الصيد وأدواته فى مصر القديمة :

وأشهر أدوات الصيد التى شاع استعمالها فى مصر القديمة والتى عثر عليها فى المخلفات الأثرية ، يمكن حصرها تحت الأنواع الآتية :

**١ ـ الحربة :**

ويعتبر الصياد المصرى القديم من أمهر من استخدم الحراب فى الصيد . وقد عثر على بعض الحراب

السمكية فى مقابر ما قبل التاريخ ، وشاع استعمال الحربة كثيرا فى صيد الأسماك النيلية والأسماك البحرية على حد سواء ، كما كان هناك نوع خاص من الحراب لصيد التماسيح وفرس البحر .

ولقد تطورت الحربة السمكية منذ عصر ما قبل الأسرات الى عصر الدولة الحديثة ، من حراب مصنوعة من العظام أو قرون الحيوان أو سن الفيل الى حراب معدنية من النحاس او البرونز ( انظر الأشكال المرفقة )

وتتركب الحربة السمكية فى مصر القديمة من أربعة أجزاء رئيسية هى :

١ ـ السن أو رأس الحربة

٢ ـ القصبة المتصلة بها .

٣ ـ الحبل المتصل بالقصبة وبيد الصياد .

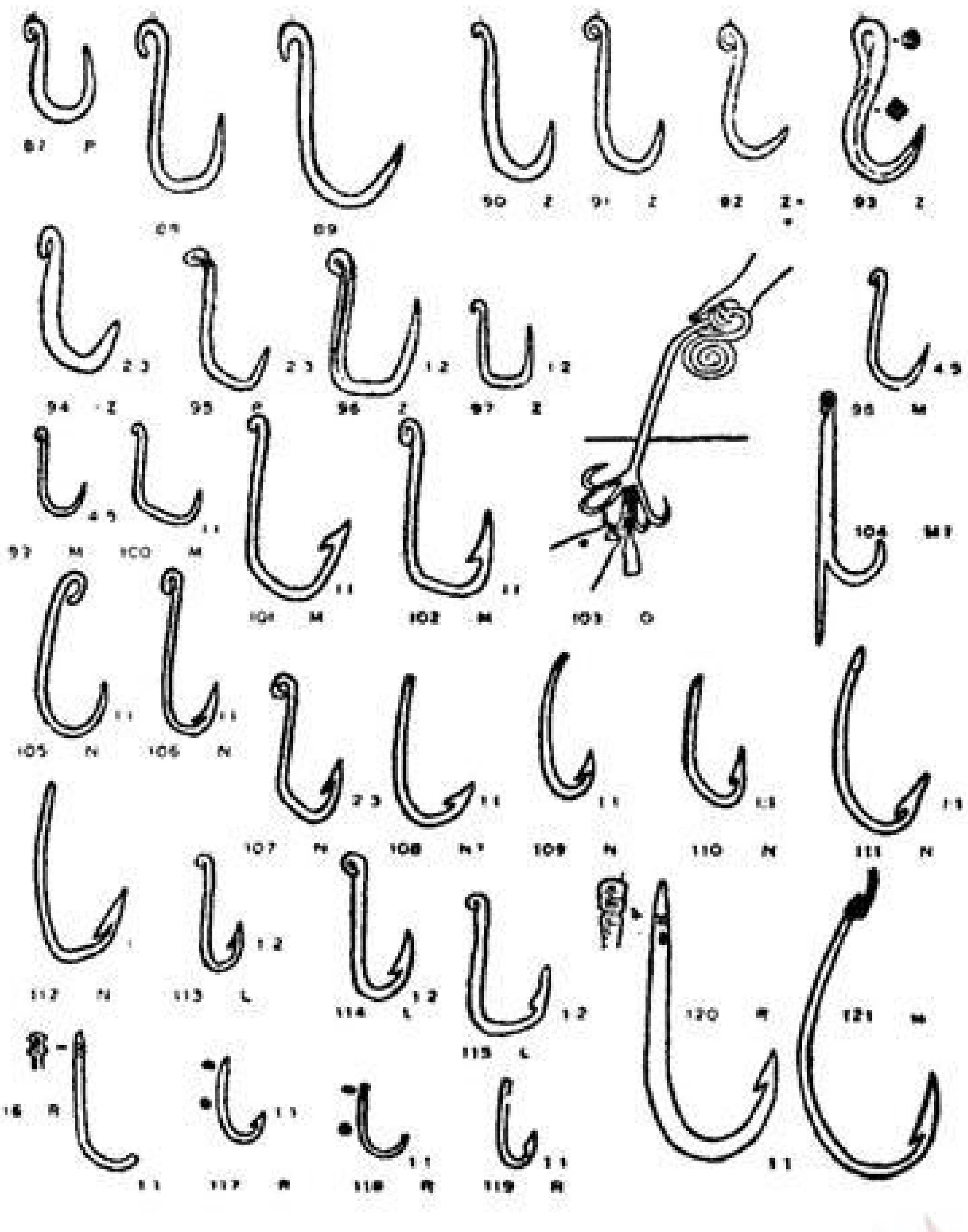
٤ ـ خيط صغير يصل رأس الحربة بالقصبة.

كما تطور شكل الحربة نفسه من شوكة ذات سن واحد فى مبدأ الأمر ، الى شوكة مزدوجة أو ثلاثية الأسنان ، سواء فى اتجاه واحد ، أو فى اتجاهين متقابلين ، حسب نوع الأسماك المراد صيدها، وأخيرا تحور شكل رأس الحربة الى نصل معدنى مطروق يحاكى ورقة الشجر ، شاع استعماله فى عهد الأسرة الثامنة عشرة .

**ب ـ الخيط والسنارة :**

كان الفراعنة أول من استخدم السنارة فى صيد الأسماك ، وكانت السنارة فى أول الأمر متصلة بخيط من شعر الحيوان يشده الصياد الى يده مباشرة ، كما كان بوسع الصياد أن يضم فى يده عدة خيوط معا متصلة بالسنانير ، ثم أعقب ذلك ابتكار البوصة أو القصبة المصنوعة من الغاب ، كما فطن المصرى القديم أيضا الى ربط خيط السنارة بعوامة من الخشب الخفيف لتنبه الصياد اذا أقبلت السمكة على أكل الطعم .

وتطورت السنارة نفسها سواء من ناحية الشكل او من ناحية المادة التى تصنع منها ، فكانت السنانير فى مبدأ أمرها تشبه الخطاف ، ثم ظهرت الشوكة البارزة المعقوفة فى السنارة لتمنع السمكة من الهروب وذلك فى عهد الدولة الحديثة ، وبعد أن كانت تصنع



**مجموعة من السنانير**

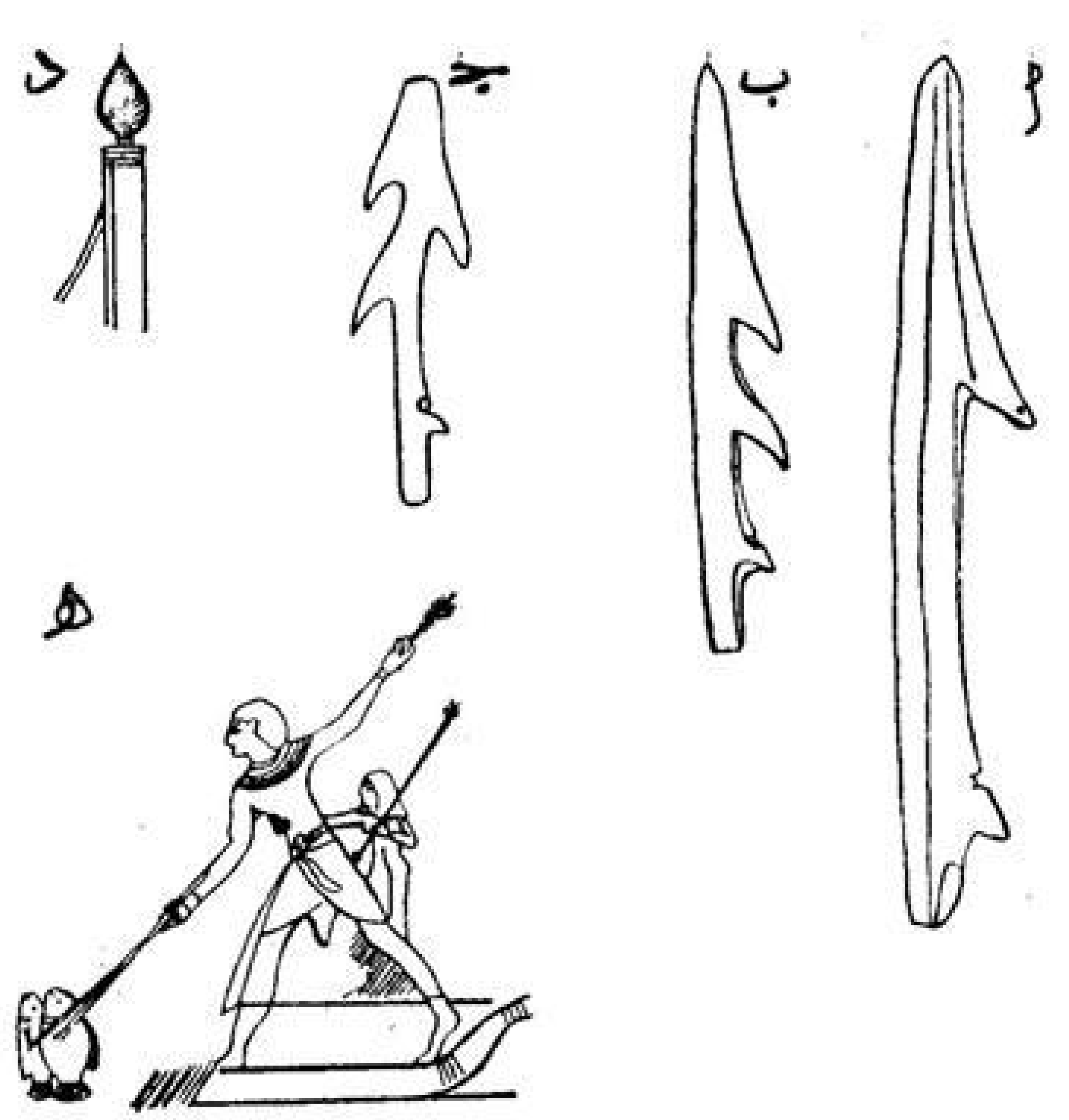
من شظايا عظمية أو من العاج أصبحت تصنع من المعدن . ويعد هذا التطور فى صنع السنارة فى عهد الدولة الحديثة ، أرقى ما وصل اليه العقل البشرى، ولا تختلف تلك السنانير فى شكلها العام عما هو عليه الأمر اليوم .

وفى مقبرة الملك « يى » نجد اللوحة رقم ١٤١ ، تمثل أحد الأفراد جالسا على مقعد يمارس صيد السمك بسنارة لا تفترق عن السنارة المستعملة اليوم .

ومما لا ريب فيه أيضا أن الصياد المصرى القديم عرف طريقة الصيد بالحبل الطويل الذى تناط به عدة سنانير على مسافات متقاربة ، وكان يستخدم « حبل السنار » هذا للصيد فى أراضى الحياض أو معترضا مجرى النهر، سواء بالطعم أو بدون الطعم، كما هو معروف الآن .

**ج ـ الجوابى أو المصايد :**

وكانت تصنع من الغاب أو البردى ، وتشد بأثقال أو أوتاد الى قاع النهر أو البحيرة، وهى عبارة عن سلال لها فتحة واسعة لتدخل منها الأسماك ،




(٤) أنواع من الحراب المستعملة فى صيد الاسماك فى مصر القديمة
ا ـ حربة من العظم ذات شوكة واحدة
ب ـ حربة من العاج ذات شوكتين على جانب واحد
جـ ـ حربة من العاج ذات شوكتين على كل جانب
ء ـ حربة نصلية الرأس من المعدن من الدولة الحديثة
هـ ـ الحربة المزدوجة

وتضيق هذه الفتحة الى الداخل ، حتى لا تستطيع الأسماك الخروج من المصيدة مرة أخرى .

وبعض هذه المصايد صغير الحجم ، كان يستخدم فى صيد ثعابين الماء والبلطى وما اليها ، والبعض الآخر كبير الحجم يشد الى جانب المركب ، ويحتاج تشغيله الى عدة رجال معا .

وعندما تمتلىء تلك المصايد بالأسماك كان الصياد يفك الرباط الذى توصد به فتحة المصيدة الخلفية ، ليفرغ الأسماك منها ، كما هو واضح فى الرسوم المرفقة .

ولا تختلف تلك المصايد فى فكرتها عن «الجوابى» السلكية المستخدمة للصيد فى البحيرات فى الوقت الحاضر ، بل ان بعض المصايد القديمة لا تزال محتفظة بطابعها الأصلى ، ولا تزال تستخدم للصيد فى بلاد النوبة شمالى الشلال الثانى .

وجدير بالذكر أيضا أن قدماء المصريين اهتدوا الى طريقة الصيد النيلية المعروفة بالسياجات أو « التياهات » ، وفيها ترص أحجار كبيرة فى المناطق الضحلة معترضة أدنى مجرى النهر ، بحيث تكون سياجات تشبه التيه ، تدخل من فتحاتها الأسماك ، وما تلبث إن تجد نفسها محصورة فى احدى تلك « التياهات » . وتعرف هذه الطريقة فى الوقت الحاضر باسم « الكور » ولا تزال تستخدم فى أعالى النيل وفى الصعيد .

**د ـ الجرافة :**

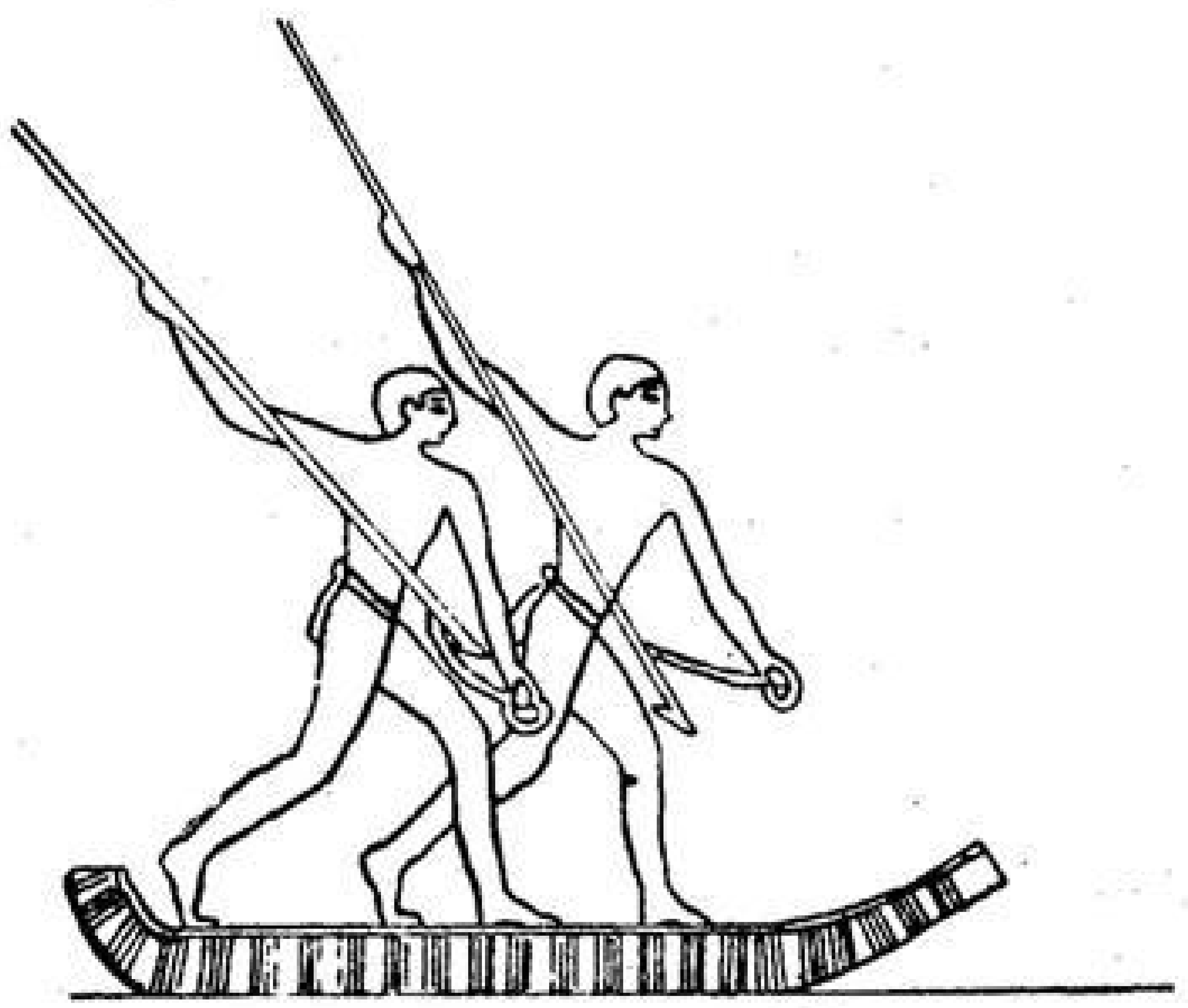
والجرافة نوع من الفزل أو الشباك ، مستطيل الشكل مدبب الطرفين ، ينتهى كل طرف منهما بحبل طويل يشده الرجال على الشاطىء لسحب الجرافة من الماء ، وتعلق الأسماك بعيون الفزل أو فتحاته، أو تتجمع فى جيب فى وسط الفز ذى عيون ضيقة . وتعتبر الجرافة أهم أدوات الصيد المعروفة، اذ تأتى بمحصول وفير من الأسماك .

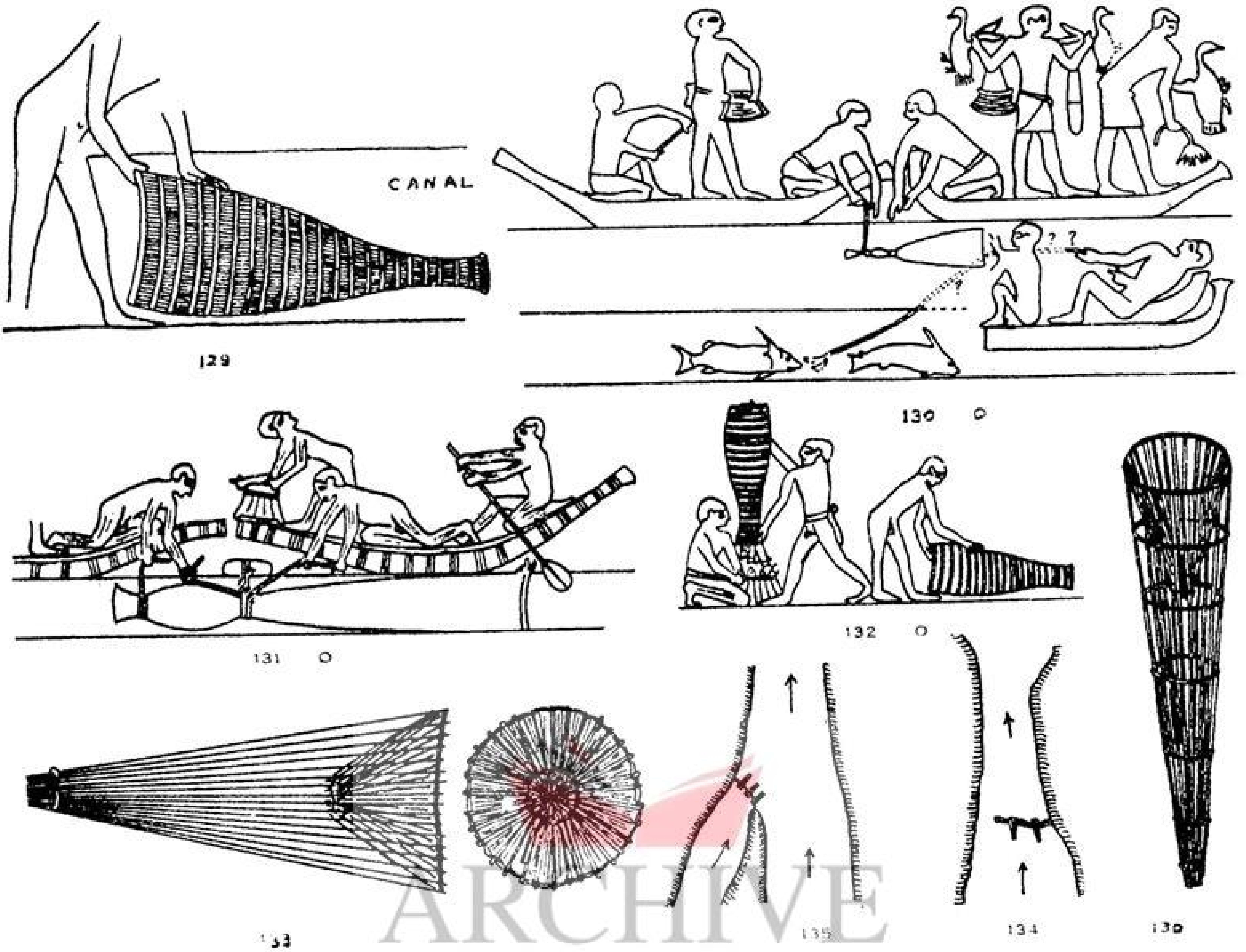
ولقد عرف المصريون القدماء الجرافة قبل أية أمة اخرى ، وأشهر أنواعها فى مصر القديمة نوعان :

الأول مزود بجيب أو كيس تتجمع فيه الأسماك والثانى بدون جيب .

والنوع الأول يشبه فى تركيبه وطريقة استعماله الجرافة المستعملة حاليا فى المصايد الساحلية المصرية ، وتعرف عند الصيادين باسم « الجرافة المالطية » ، وما كان أجدر أن تسمى بالجرافة المصرية اذ انها ابتكار مصرى صميم . أما النوع الآخر فيشبه الى حد كبير الجرافة الساحلية المعروفة حاليا باسم « الجرافة العربية » أو « الجرافة البلدية » .

**الصيد بالحربة عند قدماء المصريين**






( شكل ٧ ) أنواع من « الجوابى » والمصائد المستعملة فى صيد الأسماك فى مصر القديمة

وكانت الجرافة المصرية القديمة ، سواء ذات الجيب ، أو تلك التى بدونه ، تثقل من أسفل الغزل بالحجارة ، ثم استعيض عن ذلك بقطع الرصاص فى عهد الدولة الحديثة . أما طرفها العلوى فكان يبقى طافيا فى الماء بواسطة تعويمه بقطع من الخشب مخروطية أو هرمية الشكل ، وتحتاج الجرافة المصرية القديمة فى تشغيلها الى عدد من الرجال يتراوح بين ثمانية أو عشرة كما هو مبين فى الرسومات .

**هـ ـ الطراحة أو شباك الطرح :**

وهى شبكة من غزل ضيق العيون ، مستديرة الشكل فى محيطها الخارجى ، مخروطية فى شكلها العام ، ولا تختلف الطراحة القديمة عن مثيلاتها المستعملة فى الوقت الحاضر فى المياه المصرية كثيرا، ويحتاج تشغيلها الى رجل واحد بمفرده ، يقف فى مكان مناسب على الساحل ، وعند اقتراب أفواج الأسماك يلقى طراحته فوقها، وقد يستخدم الطراحة من قارب فى وسط الماء . وتستخدم قطع الرصاص على المحيط الخارجى للطراحة لتثقيلها، وتشد بعد طرحها بحبل يتصل بقمة المخروط .

والطراحة المصرية القديمة كان محيطها الخارجى نحو خمسة عشر مترا وسعة فتحاتها نحو سنتى ونصف السنتى وكانت تثقل بقطع الرصاص الصغيرة .

**و ـ الشباك اليدوية :**

وكانت تستعمل فى النهر والترع والمصارف لجمع الأسماك الصغيرة والمتوسطة الحجم ، وكانت على أشكال شتى ، أهمها النوع الذى يتركب من كيس من الغزل مربوط حول عصاتين متقاطعتين على شكل الرقم ٧ ، وتتصل بفوهة الشبكة عصا أخرى طويلة، تدلى بها فى الماء ، معترضة طريق التيار . وثمة شباك أخرى مثلثة الفوهة أو مستديرة أو شبه مستديرة ، ولا تزال مثل هذه الشباك تستخدم فى

مصر وأهمها نوعان هما المعروفان بـ «شبكةالشلب» و « شبكة اللقافة » .

***

ومما تقدم يتضح أن طرق الصيد وأدواته التى كانت تستعمل فى مصر القديمة منذ أربعة آلاف عام مضت ، قريبة الشبه جدا بمثيلاتها المستعملة حاليا، أو التى كانت تستعمل الى عهد قريب . وعلى ذلك يمكن القول بأن أدوات الصيد فى مصر ـ شأنها فى ذلك شأن الأدوات الزراعية كالمحراث والزحافة والنورج ـ لم تتطور كثيرا حتى عهد قريب ، عما كانت عليه فى الماضى .

ولئن كان الزراعيون فى مصر قد أحسوا بأهمية الماكينة فى رى الأرض واعدادها للزراعة واستصلاح الأراضى البور ، فاستخدموا الجرارات والماكينات الحديثة ، فما أجدرنا بتطوير عمليات صيد الأسماك وآليتها (Mechanization) وبخاصة فى مصايدنا البحرية ، التى لا يزال أسطول الصيد فيها ضعيفا، تعوزه أجهزة الكشف عن الأسماك والشباك الحديثة .

## صيانة أدوات الصيد وتصنيع الأسماك فى مصر القديمة

ولقد عثر فى المخلفات والمقابر الأثرية أيضا على أنواع عديدة من الابر والمخارز والأنوال التى كانت تستخدم فى صنع الشباك وفتل حبال الصيد وأنواع الغزل المختلفة ، ومن المحقق أيضا أن أهل مصر القديمة عرفوا مواد الدباغة لصيانة الشباك وحفظها من التلف لمدة طويلة ، وذلك من جذور بعض النباتات التى تحتوى على أصباغ أو مركبات خاصة من مادة « التانين » .

كما كانت قوارب الصيد الخفيفة تصنع من حزم من الغاب أو البردى تشد الى بعضها بالحبال ، أما القوارب الكبيرة والسفن فكانت تصنع من الأخشاب المستوردة من الخارج ، كما استخدم خشب السنط المحلى فى صنعها أيضا .

ولقد عثر أيضا على سلال مختلفة لحمل الأسماك الصغيرة والمتوسطة ، أما الأسماك الكبيرة التى كانت تزن الواحدة منها عشرات الأرطال فكانت تربط من خياشيمها فى عصا يحملها رجلان ، وفى بعض النقوش القديمة يرى رجلان من هؤلاء يحملان سمكة واحدة أو سمكتين فى عصا يرتكز طرفاها على كتفيهما ، وكانت مثل هذه الأسماك الضخمة تنظف عادة على الشاطىء عقب صيدها ، وتشق من ظهرها بسكاكين خاصة معدة لهذا الفرض .

وعرف المصريون منذ فجر التاريخ صناعة تجفيف الأسماك وتمليحها ، كما توصلوا فى الأسرات المتقدمة الى تدخين الأسماك . ومن مبتكراتهم أيضا « عجينة السمك » وكانت تصنع من « البساريا » والأسماك الصغيرة التى تصاد بكثرة عقب انحسار ماء الفيضان عن الأراضى .. وتدق جميعها فى قصعة أو «هاون» ويضاف اليها الملح والتوابل . وكان يتولى هذه المهمة النساء والأطفال فى القرى القديمة فى نهاية موسم الفيضان . كما كان كثير من النساء يمتهن حرفة بيع الأسماك فى الأسواق .

## الصياد :

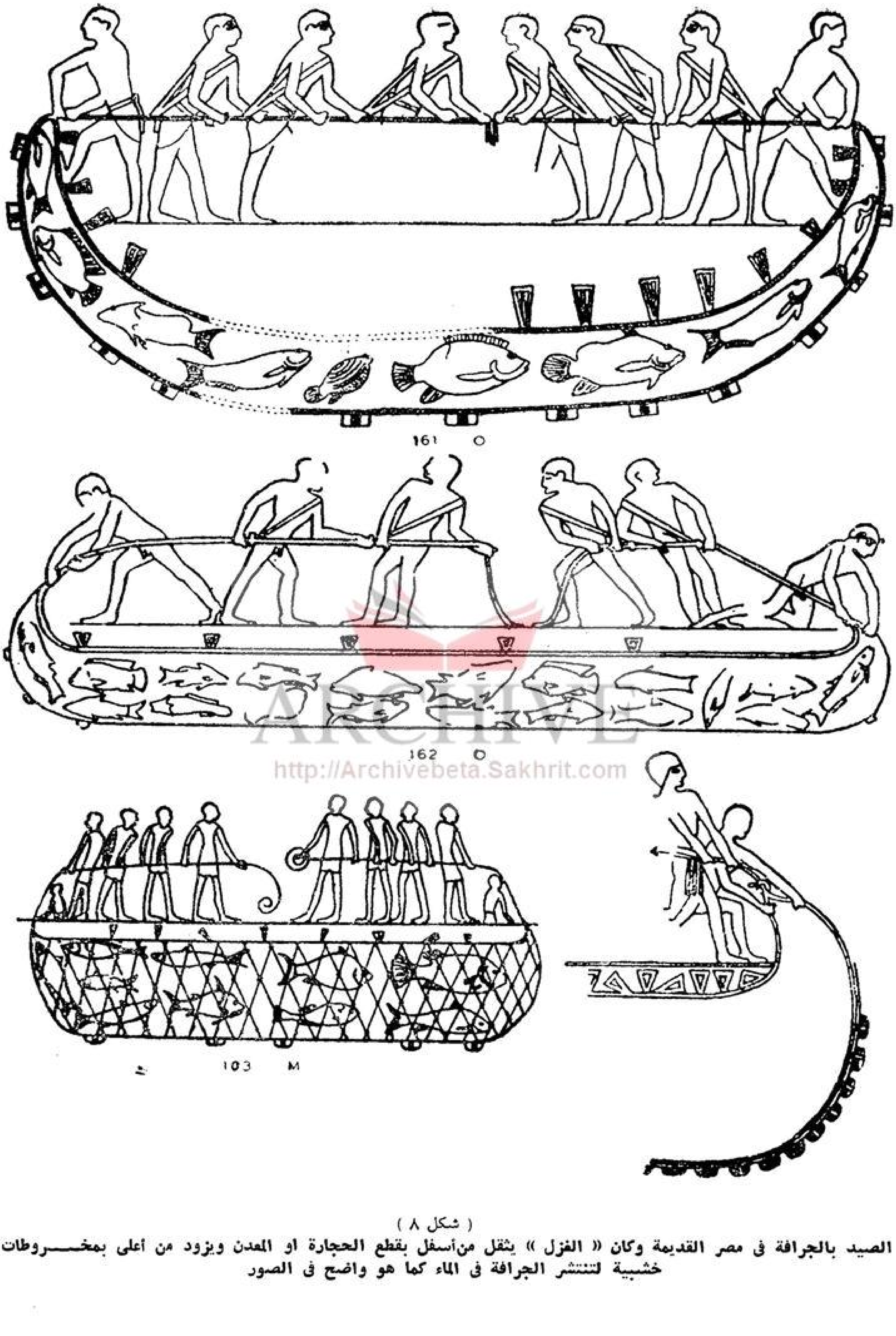
يبدأ المؤرخ هيرودوت وصفه لطبقات المجتمع المصرى القديم بطائفة الكهنة والنبلاء فى رأس القائمة وينتهى بالصياد فيضعه فى المؤخرة . وربما كان فى الحكم كثير من القسوة والتجنى .

فالواقع أن حياة الصياد حياة شاقة قاسية تكتنفها الصعاب والمخاطرة ، ولكنها رغم ذلك مهنة شريفة يقبل عليها الصياد بنفس راضية مطمئنة ، ويتفانى فى سبيلها .

وفى احدى المخطوطات التى عثر عليها من آثار الدولة الوسطى وثيقة تصف هذه الحالة ، يقول الكاتب المصرى القديم فيها :

« دعنى أخبرك : ان صياد السمك يقاسى أكثر من غيره من أصحاب الحرف الاخرى .. انه يتعرض لخطر التماسيح .. وللغرق .. وعندما يلقى بطراحته فى الماء فان رزقه يصبح معلقا بيد القدر . هل ثمة حرفة أخرى أقسى من ذلك ؟ »

بيد أنه ورد فى الآثار القديمة أيضا : أن صياد السمك كان يجمع فى كثير من الأحيان بين صيد السمك وصيد الطيور فى البحيرات ، كما كان كثير من الصيادين يعنون أيضا بتربية الماشية على ضفاف البحيرات ، مثلما هو متبع الآن فى كثير من الجزر ببحيرة المنزلة .






( شكل ٨ )

الصيد بالجرافة فى مصر القديمة وكان « الغزل » يثقل من أسفل بقطع الحجارة او المعدن ويزود من أعلى بمخـــروطات خشبية لتنتشر الجرافة فى الماء كما هو واضح فى الصور

## أهمية المصايد فى مصر القديمة :

كانت أهم مواسم الصيد فى مصر القديمة فى تلك الشهور من السنة التى تعقب انحسار مياه الفيضان عن الأرض ، ويكون السمك وقتئذ قد وجد مرعى خصيبا فى الحياض طوال أشهر الصيف ، اما وقت الفيضان نفسه فلم يكن الصيد فيه على أشده وبخاصة فى مجرى النهر ، بالنظر لتعكر الماء ولسرعة التيار الذى يعوق الشباك وعمليات الصيد ، كما كانت السنانير الموثوقة فى حبال الصيد يدفنها الطمى ولا تراها الأسماك . أما مصايد البحيرات فقد كان الصيد فيها يجرى طوال أشهر العام .

ولقد سبق أن نوهنا باكتشاف الكثير من عظام الأسماك وأشواكها ، وكذلك الحراب المصنوعة من العظام او من قرون الحيوان ، والأوانى الفخارية التى على شكل الأسماك فى مقابر عصر ما قبل الأسرات ، مما يدلل على أن عملية الصيد ظلت مزدهرة طوال العصور القديمة ، ولو أن المصايد المصرية القديمة بلغت ذروتها فى أواخر أيام الدولة الوسطى وفى عهد الدولة الحديثة ، حين أدخلت تحسينات كبيرة على أدوات الصيد ، أهمهااستخدام المعادن والبرونز فى صنع السنانير والحراب ، واستخدام قطع الرصاص لتثقل غزل الشباك .

ولعبت الدلتا دورا هاما فى مصايد مصر القديمة حيث كانت تكتنفها المستنقعات الكثيرة ، وكانت مساحة البحيرات أكبر بكثير مما هى عليه الآن ، ونشأت على شواطىء بحيرة « تانيس » ( المنزلة ) مراكز مهمة للصيد ، وكذلك على ضفاف بحيرة مريوط . وفى الوجه القبلى كانت بحيرة « موريس » بالفيوم من أغنى مراكز الصيد القديمة، ويتضح من كلام هيرودوت الذى زار مصر فى حوالى عام ٤٥٠ قبل الميلاد أن تلك البحيرة كانت تقترب مساحتها من نحو ٢٨٠٠ كيلو متر مربع ــ اى تزيد على مساحة بحيرة قارون الحالية التى هى أثر من آثار البحيرة القديمة ، بأكثر من مائة مرة . كما كانت بحيرة موريس اعمق بكثير من بحيرة قارون .

ويحدثنا المؤرخ المذكور ايضا بأن تلك البحيرة كانت تغص بالصيادين الذين كانوا يؤدون ضريبة عن محصول الصيد للخزانة الفرعونية . وكانت الضرائب تجبى على الصيد بانتظام منذ عهد الملك حورمحب من ملوك الأسرة الثامنة عشرة .

ويحكى هيرودوت أيضا بأن حصيلة ضريبة الصيد من البحيرة كانت تصل الى وزنة (١) من الفضة يوميا عقب الفيضان ، ونحو ثلث هذا القدر فى باقى أيام السنة . ومعنى هذا أن تلك الضريبة من بحيرة « موريس » وحدها كانت تصل الى ما يوازى نحو ١٤٠ر٠٠٠ جنيه سنويا بعملتنا الحاضرة .

ويضيف هيرودوت بأن فرعون فى ذلك الوقت ، قد أوقف هذا الدخل من حقوق الصيد على « زينة الملكة وحليها وملابسها » .

ومما يدلل على أهمية المصايد فى مصر القديمة أيضا ، ما ورد فى « سفر العدد » من الكتاب المقدس ( العهد القديم ) خاصا ببنى اسرائيل عقب خروجهم من مصر « وحنينهم الى السمك الذى كانوا يأكلونه فى مصر مجانا » ( انظر برستيد جزء ٤ )

## مصايد الأسماك فى مصر فى القرون الوسطى :

ومضى عهد طويل على الحضارة المصرية القديمة، اندثرت خلاله اللغة الهيروغليفية ، ودخلت مصر فى العصور الوسطى ، ولكن لا تزال بحيراتها غنية بالأسماك ومصايدها مزدهرة . وأجمع على هذا الأمر الرحالة والجغرافيون العرب الذين زاروا مصر وجاسوا خلالها ، فخصص الشريف الادريسى فى موسوعته الجغرافية صفحات لوصف ثروة مصر من الأسماك ، كما عدد المقريزى نيفا وسبعين نوعا منها فى بحيرة « تانيس » . ونوه الرحالة عبد اللطيف البغدادى فى القرن الثالث عشر الميلادى ( السابع الهجرى ) بأهمية المصايد المصرية ، وكتب النابلسى ( ٦٤١ هجرية ) تقريره الرسمى عن بحيرة قارون بتكليف من الملك الصالح نجم الدين أيوب . وفى هذا التقرير عدد النابلسى أصناف السمك ، ووصف موجة من البرد حلت بالبحيرة وقتلت اسماكها وقذفت بالأسماك الميتة على شواطئها ، ولما فى وصف النابلسى للبحيرة وأسماكها من طرافة ، نورد هنا مقالته عنها كما يلى :

« ان هذه البركة « قارون » من عجائب الوجود .. مسافتها يوم كامل للراكب طولا ، وعرضها مسافة ساعتين للراكب ، احد حافتيها الجبل ، والاخر مزارع منية أقنى ومنية البطس ..

وفيها من الصيد ما لا يحصى جنسه ولا نوعه .. يكثر صيدها فى شحة النيل ، ويقل اذا كان عاليا لاتساعها ..

---

١ ـ الوزنة وحدة قديمة للاوزان تعادل نحو ٥٨ رطلا فى كل رطل ١٦ أوقية .

رئى فى بحر من البحار الكبار . وبقى هذا السمك الذى مات سنة ٦٤٢ هـ فى فصل الشتاء عصفت يوما ريح باردة ، موجتها وبردت ماءها ، فمات من السمك الفراخ الكبار ما لا يحكى انه رئى فى بحر من البحار الكبار . وبقى هذا السمك الذى مات على أطرافها للرائى كالجسور العظيمة ، حتى أخبرنى خولى البحر - وهو متحرز فى قوله لم أحرز عليه كذبا - انه مشى على طرف هذه البركة من بكرة الى الليل ، فوجد الاسماك المذكورة اربعة صفوف ، صف فراخ كبار بطول البركة كالجسر العظيم شيئا فوق شىء كالبناء المرصوص ، وبعده اخر بلطى .. وصف اخر لبيس كذلك .. وصف اخر سمك يسمى بالشال كذلك .. وشاهد الادهان خارجة من هذه الاسماك كالماء الجارى ، وورد اليها الطير والوحش يأكلون منها ... الخ »

وربما كان وصف النابلسى هذا هو أول وصف لتلك الظاهرة المعروفة عند علماء البحار بهلاك الأسماك بالجملة فجأة Mass Mortality وتؤدى هذه الظاهرة فى البحيرات فى أغلب الأحيان الى وباء ينجم عن تكاثر نوع من الكائنات السوطية المجهرية يعرف علميا باسم « بريزمينيم بارفم Prysminium parvum» ، يفرز سموما تميت الأسماك ، ويمكن علاجه برش البركة بمحلول سلفات النشادر . وربما كان موت الأسماك فى بحيرة قارون فى ذلك الوقت بسبب تلك الظاهرة اكثر منه بسبب البرد .

***

والى اوائل القرن الذى نعيش فيه ، كانت أراضى الحياض فى مصر العليا تعتبر بمثابة مراعى طبيعية للأسماك ، ومرعى خصيبا لها فى وقت الفيضان ، وقت أن كانت المياه تغمر الحياض لمدة شهرين أو نحو ذلك . وفى تلك الأثناء يكون ماء النيل محملا بالطمى والأملاح الغذائية المخصبة التى تأتى مع الفيضان من أعالى النهر ، فتساعد تلك الأملاح بالاضافة الى شمس مصر الساطعة، على نمو الكائنات النباتية الدقيقة التى تعرف باسم «الفيتوبلانكتون» وتتغذى عليها الأسماك بشراهة، فيزداد نموها وتسمن

ويذكر المعمرون من أهالى الصعيد أن موسم الفيضان فى تلك الأوقات كان كله بركة وخير ، وفيه يهرع أغلب الرجال للصيد ، ويساعدهم على ذلك عدم انشغالهم بالزراعة وقت انغمار الأرض بالماء . وكانوا يستعملون نفس الوسائل والأدوات التى استعملها الأقدمون فى صيد الأسماك ، ويخرجون من موسم الصيد بحصيلة هائلة من الأسماك النيلية الضخمة .

اما اليوم فقد تبدل الحال فى تلك الحياض ، وحجزت القناطر والسدود والخزانات التى تعترض طريق النهر تلك الأسماك النيلية الضخمة ، وحالت بينها وبين الوصول الى ادنى مجرى النهر ، بل وانكمشت رقعة البحيرات عما كانت عليه فى الماضى، وفى نفس الوقت ازداد عدد السكان ، وزادت الحاجة الى موارد الغذاء من الأسماك .

وكان لابد من التضحية بجزء من اسماك النيل فى سبيل التوسع فى الزراعة والتحكم فى ميزانية المياه للرى والصرف ، وكان لابد لنا أيضا من أن نطرق آفاقا جديدة فى الصيد ، ونولى عنايتنا للمصايد البحرية ، ونعوض النقص فى الثروة السمكية فى المياه الداخلية بالاهتمام بالمزارع السمكية .



المراجع

- أنور عبد العليم فى كتاب « الثروة المائية فى الجمهورية العربية المتحدة ووسائل تنميتها » - دار المعارف - ١٩٦١

— O. Bates (1917): Ancient Egyptian Fishing. **Harvard African Studies.**

— J.H. Breasted (1907) : Records of Ancient Egypt. **Chicago.**

— G. Maspero (1872) : Collections philologiques. **N.S. fasc. 7, Paris.**

# فن التصوير الإيطالى فى عصر النهضة

بقلم : ليونلو فنتورى
ترجمة : رمسيس يونان

يعد ليونلو فنتورى Lionello VENTURI من أئمة مؤرخى الفن ونقاده فى العصر الحديث . وهو صاحب مؤلفات عدة فى هذا الميدان تعتبر بمثابة مراجع فى مواضيعها ، نذكر منها : « أصول مدرسة البندقية » و « النقد الايطالى فى عصر النهضة » و « سيزان » - فى مجلدين - و « تاريخ النقد الفنى » . والصفحات التى نترجمها فيما يلى هى فاتحة بحث وضعه للمجلد الفاخر الذى اخرجته دار النشر « سكيرا » SKIRA عن فن التصوير الايطالى فى القرن السادس عشر .

عندما يذكر فن التصوير الايطالى فى القرن السادس عشر ، تتبادر الى الذهن على الفور أسماء نخبة من عظماء الفنانين ذوى الشهرة العالمية ، أمثال ليوناردو ، وميكل آنجيلو ، ورفاييللو ، وكوريدجو ، وجيورجيونى ، وتيتسيانو . فاذا تساءل المرء عن مضمون هذه العظمة المشتركة ، وجد عند السلف جوابا قاطعا محددا : وهو أن هؤلاء الفنانين قد بلغوا حد الكمال فى ميدان الفن الكلاسيكى ، الذى هو بدوره مثال الفن الأكمل ، فقد تحققت خلال هذا القرن شتى الآمال التى كانت تختلج فى قلوب فنانى القرن السابق ، وبلغ هذا التحقق ذروة يستحيل تجاوزها ، حتى لم يعد فى الوسع غير الاذعان لحتمية انحدار الفن بعد ذلك . فاذا تذكرنا من ناحية ، أن ايطاليا فى القرن السادس عشر كانت موجهة الذوق فى أوربا كافة ، كان من اليسير أن نتصور كيف أصبح كمال الفن الكلاسيكى مرادفا فى الأذهان للفن الايطالى دون غيره ، بل كيف أصبح فن القرن السادس عشر ، فى نظر الجميع بمثابة الممثل الوحيد للعبقرية الايطالية . ولما كان المؤرخون من الناحية الأخرى ، قد اعتبروا القرن السادس عشر مطلعا للعصر الحديث ، فقد كان من الطبيعى أن تتفق الآراء على أن فن هذا القرن يمثل التحرر الشامل من تقاليد العصر الوسيط ، وهكذا ظل الاعتقاد سائدا مدى ثلاثة قرون ، وحتى نهاية القرن التاسع عشر ، بأن الفن الكلاسيكى للعصر الحديث

انما هو فن عصر النهضة الايطاليةفى القرن السادس عشر ٠

غير أن الشكوك قد أخذت تساورنا اليوم فى سلامة هذا الحكم ٠ فقد وجه النقد ، بادىء ذى بدء ، للمقارنة المعقودة بين مراحل التطور الفنى ومراحل حياة الانسان ـ المولد ، ثم النضج ، ثم الشيخوخة ـ وتحولت الأنظار بعدئذ للاهتمام أكثر فأكثر بعبقرية الفرد الفنان ٠ ومن ثم أدركنا أن جيوتو وماساتشيو مثلا لا يقلان اهمية عن ميكل آنجيلو ، وأن لكل منهما كماله الخاص به ، دون ما حاجة الى التسليم من أجل ذلك بأنهما قد مهدا لظهور ميكل آنجيلو ٠ نريد أن نقول ، بعبارة أخرى ان لكل من جيوتو وماساتشيو ميزاته النوعية التى ليست هى ميزات ميكل آنجيلو ، كما أن لهذا الأخير قيمته الخاصة المتميزة عنقيمةجيوتو أو ماساتشيو ٠٠ وقس على ذلك فى المقارنة بين بييرو دلا فرانشسكا della Francesca ورافايللو ، أو بين جيوفانى بلينى Bellini وتيتسيانو مثلا ٠



رافايللو : جانب من لوحة سانت سسيل

جيورجيوني : موسيقى فى الخلاء



خلاصة القول اذن أن فحول الفن الايطالى فى القرن السادس عشر قد بلغوا بحق حد الكمال ، ولكن فى ميدانهم الخاص ، أى أنه **كمال نسبى** مرتبط بعبقرياتهم الفردية ، وبظروف الحضارة التى عاشوا فيها ، لكنه ليس **بالكمال المطلق** بالقياس الى من سبقوهم أو من جاءوا بعدهم ٠ وعظمتهم المشتركة لا تفسر بالنظرية العقيمة القائلة بكمال الفن الكلاسيكى ، وانما بتاريخ هؤلاء الفنانين أنفسهم وتاريخ ايطاليا بأسرها فى القرن السادس عشر ٠

والفضل يرجع الى جورجيو فاسارى ( ١٥١١ ــ ١٥٧٤ ) فى ابتداع هذه النظرية القائلة ببلوغ الفن الايطالى فى القرن السادس عشر حد الكمال المطلق ٠ ومن رأى هذا الناقد الشهير أن فنانى القرن السادس عشر لم يصلوا الى الكمال التام بسبب فرط تمسكهم بالقاعدة ، وعدم ترخيصهم ترخيصا كافيا بما يستباح ، أى بحرية تحفل بالبدع ، ولا تمت الى القاعدة بنسب ، دون أن تصل مع ذلك الى حد تحطيمها ٠ أما فنانو القرن السادس عشر ، فقد دلوا بالعكس ــ فى رأيه ــ على خصوبة مخيلة وقدرة فائقة على الابتكار والتفنن ، وعلى احساس دائم بالجمال حتى فى أدق التفاصيل ، وكانوا يعمدون بالأحرى الى التلميح بدلا من التصريح فى ايضاح النسب الصحيحة لما يصورون من أشكال ، قصد اضفاء مزيد من الملاحة عليها ، وكانوا يرسمون جسم الانسان دون أن يقعوا فيما وقع فيه أسلافهم من حيث تحديد العضلات بالخطوط اليابسة الوعرة ، وكأنهم بصدد أجسام « مسلوخة » ، الأمر الذى « يصد البصر ويبعث الجفاف فى الأسلوب ٠٠ وانما فى يسر عذب رشيق ، ملىء باللطائف ، كما هو حال الأجسام الحية ، مع ذوق أنيق فى تصوير الأجسام لدنة مليحة ، وبخاصة أجسام النساء والأطفال ٠٠ اذ جعلوها ريانة ناضجة ، لايعتورها شىء مما يشوهها فى الطبيعة ، وانما مصممة محورة بالرسم وسلامة الادراك » ٠

وقد كان ليوناردو ــ فى رأى فاسارى ــ رائد هذا الاسلوب الجديد الذى تميز به فن القرن السادس عشر ٠ « غير أن ذلك الذى فاز ــ بين جميع الأحياء والأموات ــ بقصب السبق ، هو ميكل آنجيلو بوناروتى ٠٠ فهذا الفنان لم يخسف فقط بجميع أولئك الذين انتصروا ــ كما يقال ــ على الطبيعة ، بل خسف حتى بأولئك الأئمة القدامى ( يعنى الاغريق ) الذين تمكنوا دون جدال من التفوق عليها تفوقا يبعث على بالغ الثناء ٠»

ففى رأى فاسارى اذن أن فن القرن السادس عشر لايسمو على الطبيعة فحسب ، بل يسمو أيضا على الفن الاغريقى الرومانى الذى كان ــ هو كذلك ــ قد تفوق من قبل عليها ، ولأنه ( أى فن عصر النهضة ) يجد قاعدة خيالية فيما وراء كل قاعدة حسابية ، فانه يبتدع فى غزارة ، ويحيل كل ما يصوره جمالا ، ولطائف ، وملاحة ، وسحرا ٠٠

وفى عام ١٨٩٨ ظهرت لأول مرة نظرية هنرى فولفلين Woelfflin الخاصة بالفن الكلاسيكى ٠ ولا يخالف فولفلين نظرية فاسارى فيما يتعلق بكمال الفن الايطالى فى القرن السادس عشر بالقياس الى القرن السابق ، ولكنه يبررها على نحو طريف : ففى القرن السادس عشر ــ فى رأيه ــ يمثل التركيب مقابل التحليل الذى اتصف به القرن السابق ، مع تصور جديد لكرامة الانسان ، ومع تأنق ووقار جديدين فى الاسلوب ، الى حد اضفاء مسحة مثالية حتى على صور الشخصيات Portrait ثم انه يكشف عن قصد واعتدال فى التعبير ( عما يرتسم على الوجوه ) ، ويؤثر أناقة النسب وتركيز الكتل ، ويعود الى استخدام الخطوط العمودية والأفقية ، ويختزل التفاصيل ، ويرتب الأوضاع ، وينظم التكوين العام فى صورة متماسكة ، ويعزز بهجة الصورة بتنويع التفاصيل والحركات ، ويبرز جسم الانسان فى الفراغ الثلاثى الأبعاد ، ويؤكد استدارته بتوزيع الأضواء والظلال ٠

ولا شك أن ملاحظات كل من فاسارى وفولفلين ، صادقة فى مجموعها بقدر مايتصل ٠٠ بالجانب الشكلى من العمل الفنى ٠ ولو كان الفن يتوقف فقط على القالب فى ذاته ، دون المضمون ، لكان فى وسعنا أن نعتبر النتائج التى خلصنا اليها فيما يتعلق بتفوق فن القرن السادس عشر ، سليمة لاغبار عليها ٠ وهنا ينبغى لنا أن نعترف بحقيقة لاجدال فيها ، وهى أن غزو الايطاليين للحياة الفنية الأوربية فى القرن السادس عشر ، انما يرجع بالذات الى تلك الأهمية التى جعلوها للشكل فى ذاته ٠

غير أن الفن لايقتصر على الشكل ، منفصلا عن المضمون ، لأن قيمة الشكل انما تقاس بنسبته الى مضمون معين ، وهذا المضمون يتمثل ــ فى نهاية الأمر ــ فى الحياة الروحية للفنان وللحضارة التى





كوريدجو :
العذراء

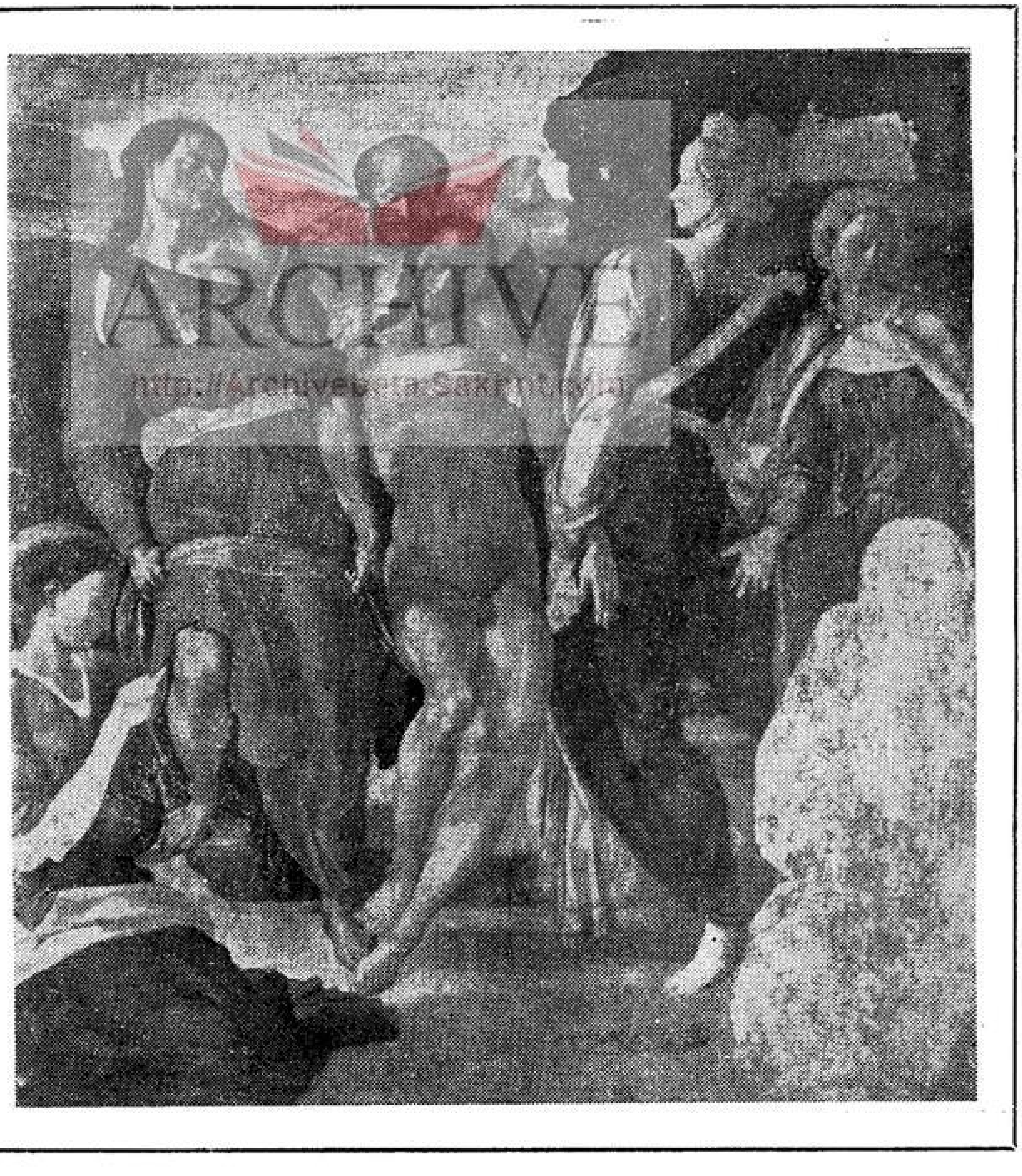
ينتمى اليها · فاذا نحن حولنا أبصارنا الآن عن رونق القالب الكلاسيكى ، لننظر قليلا فى الظروف السياسية والمعنوية والدينية للقرن السادس عشر ، رأينا على الفور مشهدا مختلفا.

فمن عام ١٤٩٤ ، اى منذ حملة شارل الثامن على ايطاليا ، حتى عام ١٥٣٠ حين سقطت فلورنسا · وأحداث المأساة الايطالية تتوالى الى أن تنتهى بضياع الاستقلال والحرية والثروة ، وفى حين كان المذهب الانسانى Humanism قد أعد الأذهان فى القرن الخامس عشر لحركة « الاصلاح الدينى » ، اذ بايطاليا تذعن فى القرن السادس عشر ، بعد مقاومة طويلة ، ومجيدة أحيانا ، للموجة المناهضة للاصلاح ، وعلى حين كان الرخاء الاجتماعى خلال القرن الخامس عشر يزيل الشعور بفوارق الطبقات ، اذا بالأزمة الاقتصادية فى القرن السادس عشر تؤدى الى ظهور الامتيازات وتعصب النبلاء ·· وهكذا

كانت ايطاليا تتحلل وتتفسخ فى الوقت الذى بلغ فيه وفنها أوج مجده ٠

واذن فهناك تناقض بين القالب والمضمون فى القرن السادس عشر ، فما ماهية هذا التناقض ؟ وماذا كانت عواقبه ؟ علينا أن نتذكر أولا أن ثلاثة من فحول فنانى هذاالعصر ـ وهم ليوناردو ، وميكل آنجيلو ، وجيورجيونى ـ لاينجزون ، ولا يرغبون فى انجاز أعمالهم ٠

ولا شك أن الظروف التى كانوا يعيشون فيها ، وعدم استقرار السلطة السياسية والاقتصادية ، كان من أسباب هذا الانصراف ، وبخاصةفيما يتعلق بميكل آنجيلو ٠ ولكن العلة الرئيسية كانت تكمن فى أنفسهم هم ، نعنى فى اعتقادهم أن التصوير أو النحت عمل من أعمال الذهن ، وفى حاجتهم الى التمييز عن الصانع المحترف ، وفى نفورهم من القالب المقفل ( والمحدود لذلك ) الذى يغاير صورة الكون ٠ واننا لنلمس لديهم شبه حاجة قاهرة الى حشدالأرض والسموات جميعافى صورهم : عندليوناردو من أجل وضع أسس العلوم كافة ، وعند جيورجيونى من أجل اطلاق عنان الخيال فى تأمل الطبيعة وحيويتها الرائعة ، وعند ميكل آنجيلو من أجل تحطيم قيود فن النحت ومن أجل احالة المادة التشكيلية قيما ذهنية روحانية ٠ فكل منهمكان يساهم ، علىطريقته بنصيب فى الأزمة الذهنية والمعنوية التى اجتاحت ايطاليا فى مطلع القرن السادس عشر ، وكلهم يساهمون فى التمهيد للتطورات التى وقعت بعد ذلك ٠



**ميكل آنجيلو : دفن المسيح**



ليوناردو دافنشي :
سانت آن والعذراء



فلا غرو اذن ان لم يكن من شأن هذه المهمـــة الجسيمة التى اضطلعوا بها أن تتيح لهم راحة البال اللازمة لانجاز أعمالهم • الا أن هذه المهمة بالذات ، هى نفسها مبعث تطابق الشكل والمضمون لديهم ، ومرجع طابعهم الخاص ، ومصدر عظمتهم الفنية •

وعلى العكس من هؤلاء الثلاثة ، نرى رافاييللو وكوريدجو ، ونيتسيانو ينجزون لوحاتهم فى يسر طبيعى •

كان رافاييللو غافلا عن مأســاة عصره ، اذ كان يحيا من أجل القالب فحسب • انه كاهن الجمال ، ولا يحول بصره قط عن محراب ربته وقد اعتبر ، حتى فى ابان حياته ، بمثابة اله • ولا غرو ، فان فنه ليمضى خارج حياة عصره ، بل يتجـاوزها الى ماوراء الزمن •

أما كوريدجو فان الجمال الذى يعرضه علينا لأشد قربا من الانسان وأقل رفعة وسموا • انه جمـال مشبع بالملاحة الحسية ، مرح طروب تارة ، ورخى وسنان تارة أخرى ، وكوريدجو مثال الفنان الخارق فى براعته وفى تفوقه على نفسه فيمايجلوه من سحر وفتنة • ولكنه فيما عدا ذلك ، لا يبدو أن صـلاته

بالعالم قد تضمنت أى نوع من الاحساس بالمسئولية الاجتماعية

وأما تيتسيانو فقد اتصل على العكس بجميع العظماء فى عصره ، من نبلاء وأمراء وبابوات وأباطرة وهو أيضا فنان خارق البراعة ، بل ساحر يسم كل عمل من أعماله بطابع ، ليس هو بالجمال بقدر ماهو فيض حياة لم يعرف مثله من قبله ٠ ولكنها حياة يعالجها الفنان فى كياسة ، لكى يضفى على صورها مسحة من النبل والعظمة ، ومن الامتياز الاجتماعى ٠ على أننا نشعر بأن الفنان على مبعدة من هذه الحياة التى يبعثها ، وأنه ينظر اليها ـ بعد أن حنكته التجارب ـ دون مبالاة بأى اعتبار يتصل بالمذاهب الخلقية أو الدينية ٠ الا أن عدم اكتراثه هذا حيال القيم المعنوية ، وايمانه بالقالب التصويرى فحسب ، هما مبعث تلك الحياة الزاخرة التى تنبنى عليها عظمته وشخصيته الفنية ٠

وهكذا نرى أن سبل الفن لاحصر لها ، فروائع القرن السادس عشر قد أنتجتها على السواء أولئك الذين اتخذوا موقفا من مشاكل عصرهم ، وأولئك الذين لم يكترثوا لها ، واعتصموا بجمال الشكل وكأنهم فى برج عاجى



تيتسيانو : جانب من لوحة الحب المقدس والحب الدنيوى

# الآثار العربية في حلب

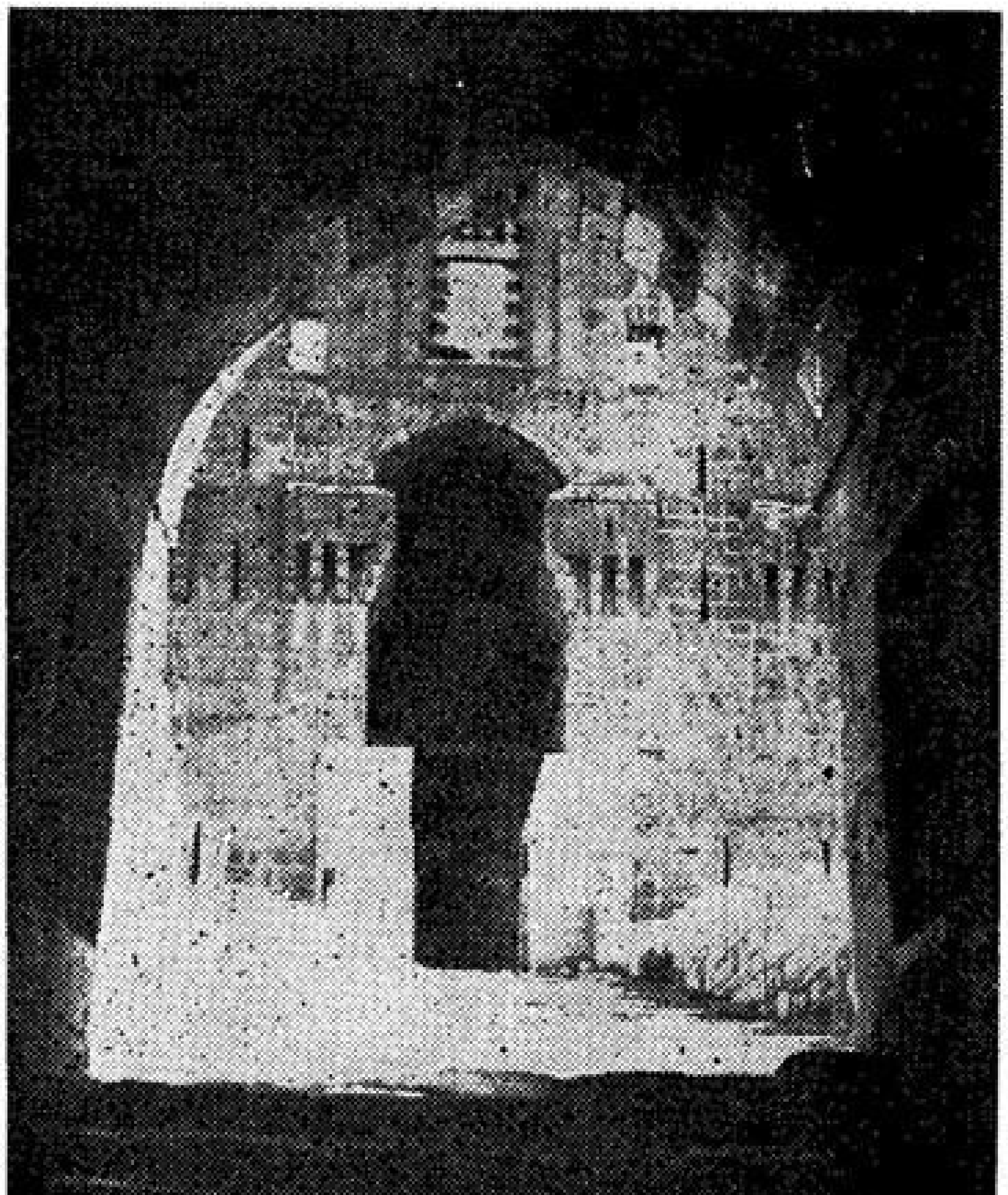
بقلم : صلاح عاشور

تعد حلب من أهم المدن الأثرية الاسلامية ، اذ لا يوجد فى العالم الاسلامى مدينة تضارعها فى عمائرها وآثارها الا القاهرة ، فهى المدينة الوحيدة التى تسبق حلب كما يمكن اعتبارها من أقدم مدن العالم حيث ان تاريخها يرجع الى القرن العشرين قبل الميلاد . وهى تقع على نهر قويق فى شمال سوريا ، وقد عرفت بهذا الاسم منذ أقدم العصور ، وسكانها من القبائل السامية التى هاجـرت من الجزيرة العربية . ولا شك أن سوريا كانت ملتقى الحضارات القديمة مثـل الايجية والقيرصية من الغـرب ، والمصرية من الجنـوب ، والسـومرية والبـابلية والأشورية من الشرق ، والحيثية من الشـمال . وكان يسكن سوريا العموريون والآراميون ، وعلى ساحلها الفينيقيون وجنوبها الكنعانيون . والفـن السورى نتيجة لامتزاج فنون هذه البلاد جميعا مع فنها المحلى الأصيل . وتدلنا المراجع التاريخيـة على أن الحيثيين حكموها فتـرة من الزمان ثم الميتانيون قبل أن يقودوا حمـلة الهكسوس الى مصر . وأغلب الظن أن المصريين القدماء سيطروا عليها مدة غير قصيرة خـلال حكم الاسرة الثامنة عشرة بعد تحرير بلادهم من المستعمرين وطردهم وتعقبهم حتى نهر الفرات ٠ غير أنهـا لم تلبث أن عادت الى حوزة الحيثيين نحو سنة ١٤٣٠ ق.م. ولما انتهى حكمهم اصبحت حلب احـدى امارات سوريا الشمالية ، وحكمها مزيـج من الأقـوام الحيثيين والآراميين . واستولى الأشوريون علـى سوريا كلها فى القرن السابع ، ثم البابليون الجدد ، والفرس من بعدهم .

وحقيقة الأمر أن حلب لم تكن الا مدينة صغيرة قليلة الأهمية عندما فتحها الأسكندر ، فلما انقسمت الامبراطورية شيدت دولة السلوقيين فى موقعهـا مدينة « بروا » بين سنتى ( ٣٠١ — ٢٨١ ) ق.م. وهى مدينة هلنستية . وقد ظلت كما هى خلال العصر الرومانى حتى استولى عليها الفرس سنة ٥٤٠ م. فخربوها واحرقوها فسارع جستنيان باصلاح ما أفسده هؤلاء الفزاة ، ثم جاء اليهـا العرب المسلمون بعد سحق جيوش الامبراطـور هرقل سـنة ٦٣٧ م فدخلوها دون مقاومة ، ونشروا فيها المحبة والسلام وبداوا فيها عصرا جديدا ، يمتاز بحركة واسعة النطاق فى التعمير والتأسيس وبلغت ما بلغته من رقى ورفعة وأصبحت احدى المـدن الاسلامية الكبرى .

وفى العصر الأموى أقيم المسـجد الجامع فى ساحة المدينة وشيدت القصور واصلحت كثير من العمائر وأحدثت تغيرات كثيرة فى أمكنة متعددة .

وقد ظلت المدينة كما هى فى العصر العباسى الى أن أصبحت سنة ٩٤٤ م عاصمة للدولة الحمدانية حيث اتخذها سيف الدولة حاضرة لحكمه الـذى شمل سوريا الشمالية ، وشيد بها قصرا فخمـا



فى وادى قويق ، وجعل منها مدينة حربية بسبب حروبه مع الدولة البيزنطية من القلعة التى شيدها على الهضبة ، وجعلها مقرا لحكمه ، كما أعاد سيف الدولة اصلاح ما أفسده البيزنطيون سنة ٩٦٢ م فجدد بناء المسجد والأسواق .

وصفوة القول أن حلب ظلت خلال الحروب الصليبية مسرحا للاضطرابات حتى استولى عليها نور الدين زنكى أمير الموصل سنة ١١٢٨ م وجعلها عاصمة له . وشجع الحياة الفنية فيها والبسها ثوبا رائعا من الفن والجمال ، وجدد أسوارها وقلعتها ومسجدها ، وأمر بعمل محراب خشبى جميل مطعم بالعاج والأبنوس وأقام المدارس والبيمارستان ودارا للعدل .

كذلك عنى الأيوبيون بهذه المدينة الاثرية الخالدة ، واهتموا بها اهتماما بالغا ، اذ بلغت فى عهد الملك الظاهر بن صلاح الدين درجة عظيمة من الرقى والازدهار والعمران ، فشيد المدارس والحمامات والتكايا وحفر الآبار ، وأقام مسجدا له منارة مرتفعة ، وأصلح حصون القلعة ، وجدد أسوارها وانشأ حيا خاصا لمماليكه الظاهرية .

والجدير بالذكر أن حلب قد أصيبت بكارثتين أولهما الغزو المغولى سنة ١٢٦٠ م وثانيهما استيلاء تيمورلنك عليها سنة ١٣٤٨ م حيث قام الغزاة فى المرتين بهدم وتخريب المدينة . وأصلح المماليك أسوارها وجددوا قلعتها وحصنوها بالمدافع حتى كانت فى أواخر عهدهم مدينة حربية عظيمة ، كما اهتموا بالعمارة المدنية والدينية فأقاموا المدارس والقصور والمساجد فكان فى كل حى مسجد كما ارتفعت المآذن الشاهقة فى سمائها واهتم البناة بتجميل العمائر بالمقرنصات والكتابات النسخية والأحجار المتعددة الألوان . ثم أصبحت فى العهد العثمانى قاعدة لسوريا الشمالية ومركزا للوالى .

## الدراسة الأثرية للمدينة

تعرض لنا هذه المدينة حلقة متصلة متكاملة من الآثار منذ أواخر القرن الحادى عشر حتى الآن . وظهرت أساليبها الفنية واضحة فى الفنون الزخرفية والعمارة الاسلامية على السواء ويؤكد بعض علماء الآثار أن المقرنصات انتقلت عن طريقها من بلاد الرافدين وارمينيا الى دمشق والقاهرة ومنها أيضا انتشرت نماذج المدارس السنية .

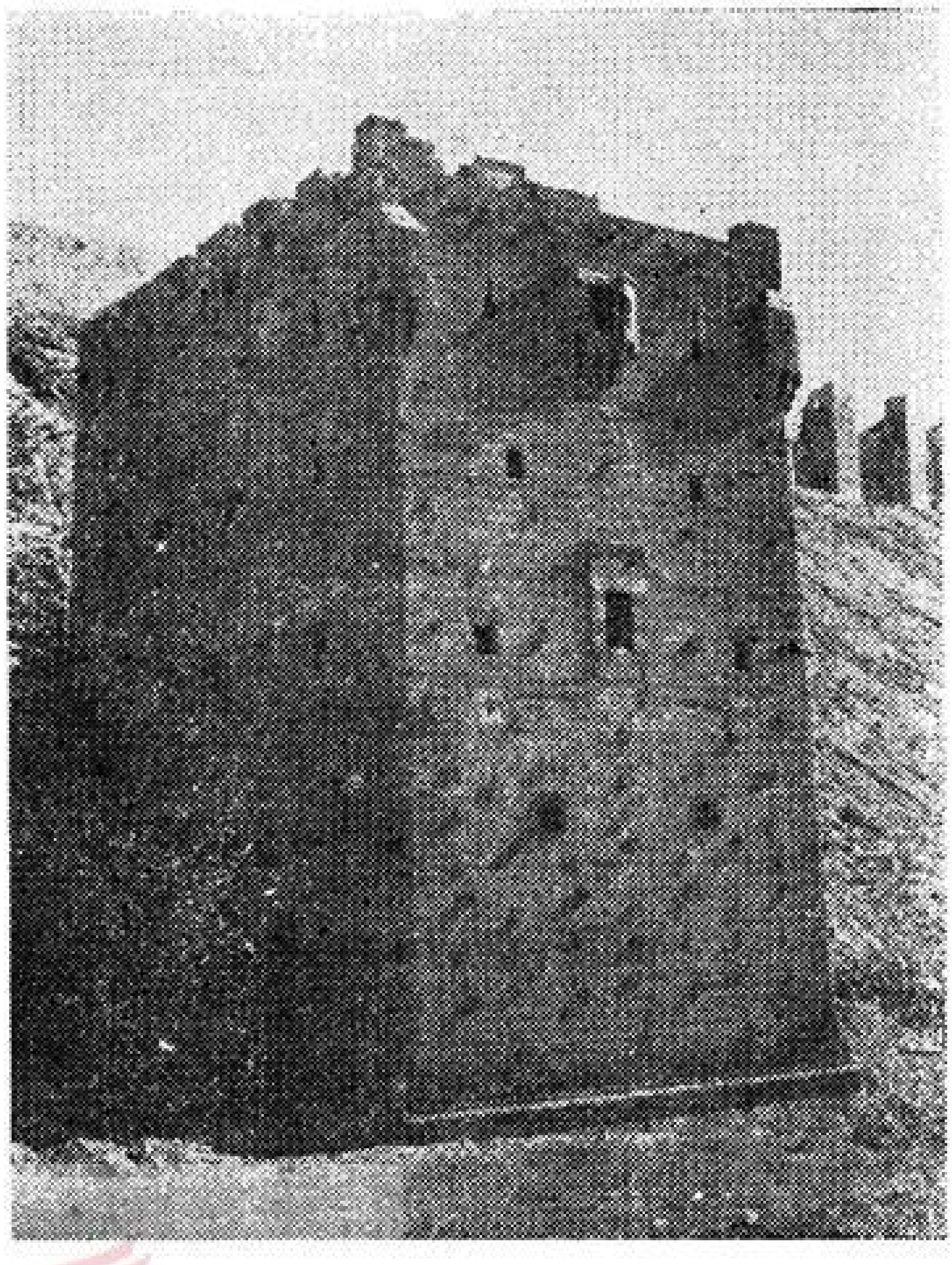
## العمارة الحربية

● أسوار حلب :

ليس من شك أن أسوار حلب من أهم الأسوار الحربية التى تركها لنا فن العمارة الاسلامية والسور الممتد على طول الجهة الغربية وبعض أجزاء الجهة الجنوبية من أجمل أقسام هذه الأسوار . وهى

قلعة حلب ـ منظر عام





احد أبراج قلعة حلب

تتكون من قسمين : السفلى منه استعمل البناة فيه الأحجار الكبيرة ، ويمتاز بأبراجه المستديرة التى ترجع الى القرن الثالث عشر ، أما القسم العلوى فيرجع الى عصر المماليك فى معظم أجزائه ، والبعض الآخر يرجع الى عصر متأخر والواقع أن أغلبية أبراج السور أقيمت فى أوائل القرن الخامس عشر ، وأشهر أبواب حلب .. باب النصر الذى أقيم فى القرن الثالث عشر وباب قيسرين الذى بنى فى القرن الثالث عشر أيضا ، وباب أنطاكية ، ويرجع الى سنة ١٢٤٥ ، وباب الفرج الذى لم يتبق منه الا برج جدد فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، وباب المقام الذى أعيد بناؤه فى القرن الخامس عشر ، وباب الحديد الذى شيده قانصوه الفورى سنة ١٥٠٠ م ثم باب الجنان الذى أعيد بناء برجه سنة ١٥١٤ .

● القلعة :

تتوج مدينة حلب قلعة عظيمة شاهقة الارتفاع تمتاز بخندق عميق ومنحدرات قائمة على جذوع من الأعمدة وهى تكسبها صفة حربية ، وتبرزها كثغر على حدود البلاد الاسلامية تقف كالأسد أمام الغزاة والطامعين كما أنها ترتكز على منشآت معمارية بيزنطية الا أن معظم مبانيها ترجع الى عصر الملك الظاهر غازى . والواقع أنه أصابها كثير من الاصلاح والترميم خلال القرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر .

ويعد مدخلها من أجمل الحصون الحربية التى وصلت الينا من العصور الوسطى ويتصل بابها بالمدينة عن طريق جسر ويحيط بالباب من جهة القلعة برجان عظيمان . وقد أصلح السلطان خليل – أحد سلاطين المماليك – التلف والهدم الذى أحدثه المغول سنة ١٢٥٨ وذلك مسجل كتابة فى واجهتها . هذا وقد شيد حاكم حلب سنة ١٤٥ برجين على منحدرات الخندق ، ووصل بين برجي المدخل بناء تعلوه قبة ، ثم أقام فوق ذلك كله قاعة العرش تتوجها تسع قباب تزدان بصور مختلفة ، ولها باب تحليه المقرنصات الجميلة . وبعد اجتياز البرجين نجد مدخلا ضخما تتوجه قبة ترتكز على مقرنصات ، وأغلب الظن أنه كان مدخلا لحمام شيد فى القرن الرابع عشر وهو يؤدى الى مسجد نور الدين (١١٦٥) م جامع القلعة الكبير (١٢١٣) م .

## العمارة الدينية والمدنية

● جامع حلب الكبير :

شيده الأمويون عام ٧١٥ م فى ساحة المدينة أمام الكنيسة البيزنطية ، وقد أقيم على غرار المسجد الأموى بدمشق فهو يشبهه فى مساحته وتصميمه ، وان كان يقل عنه روعة وجمالا وقد أصابه الترميم والاصلاح فى عصور مختلفة غير أن عمارته الحالية ترجع الى عصر المماليك . ويلاحظ أن البناة استعملوا فى هذه العمليات الانشائية كثيرا من العناصر المعمارية القديمة . أما منارته فشيدت سنة ١٠٩٠ م وهى من أجمل منارات سوريا على الاطلاق ، وتعد نموذجا فريدا ينطق بعظمة العمارة الاسلامية فى الاقليم الشمالى .

ويمتاز هذا المسجد بمنبر خشبى جميل الصنع يتجلى فيه فن الحفر على الخشب ويرجع الى القرن الرابع عشر .

أما المقصورة والحاجز الخشبى ثم الباب الواقع على يمين المنبر ، فجميعها أيضا من التحف الأثرية القيمة .

● جامع التوتة :

انتهى البناة من عمارته سنة ١١٤٩ م وهو يزدان بطنف قديمة وقد كان فى الأصل مدرسة ، وأهم أجزائه الواجهة الغربية حيث يوجد فوق بابها عتب رومانى قديم عليه كتابة كوفية رائعة ، وزخارف هندسية جميلة ترجع الى القرن الثانى عشر ، وهى تعد من أروع ما خلفه الفنان المسلم من زخارف ونقوش .

● مدرسة الفردوس :

أقيمت فى عام ١٢٣٥ منذ أمرت بانشائها دينا خاتون زوجة الملك الظاهر غازى ويلاحظ أن بابها تتوجه مقرنصات بديعة والعتبة ترتكز على مقرنص من عدة حطات أما المحراب فتكسوه اللوحات المرمرية البديعة ، وتعلوه قطعة خشبية ذات

زخارف ينجلى فيها فن الحفر على الخشب غاية فى الجمال .

ويتضح من دراسة آثار هذه المدرسة وغيرها من المدارس أنها تتبع نظاما واحدا ، وان اختلفت فى بعض تفاصيلها . ويقوم هذا النظام على بيت للصلاة من أسكوب واحد مستطيل ومن ثلاث الى خمس أسطوانات يتوسطها محراب ، وهذه الاسطوانات تطل على صحن مربع أو مستطيل ، وأحيانا يفصل بين بيت الصلاة والصحن رواق مواز لأسكوبها ، ويحيط بالصحن من جهتيه حجر وأروقة ومنافع وغالبا ما يتوسط الصحن نافورة .

ويلاحظ انه يوجد فى المدرسة السلطانية ايوانان كبيران لذلك يظن أنه كان يدرس بهما مذهبى الشافعى والحنفى . والواقع أن المدارس التى ادخلها صلاح الدين فى سوريا ومصر كانت تقوم فى أول الأمر على تدريس مذهب واحد ثم أقيمت بعد ذلك لتدريس مذهبين ، وتطورت حتى أصبحت لتدريس المذاهب الأربعة .

وقد أدى بحث الأستاذ كريزول أنه تبقى من عهد الأيوبيين فى حلب المدرسة الظاهرية ( ١٢١٩ ) والسلطانية ( ١٢٢٣ ) والفردوس ( ١٢٣٥ ) والشرقية ( ١٦٤٠ ) ثم المدرسة الكاملية ( ... )

ويذكر المؤرخون انملوك الأيوبيين وأمراءها اقاموا فى حلب وحدها ٢٢ مدرسة منها خمس كانت مخصصة لمذهبين .

● خان الوزير :

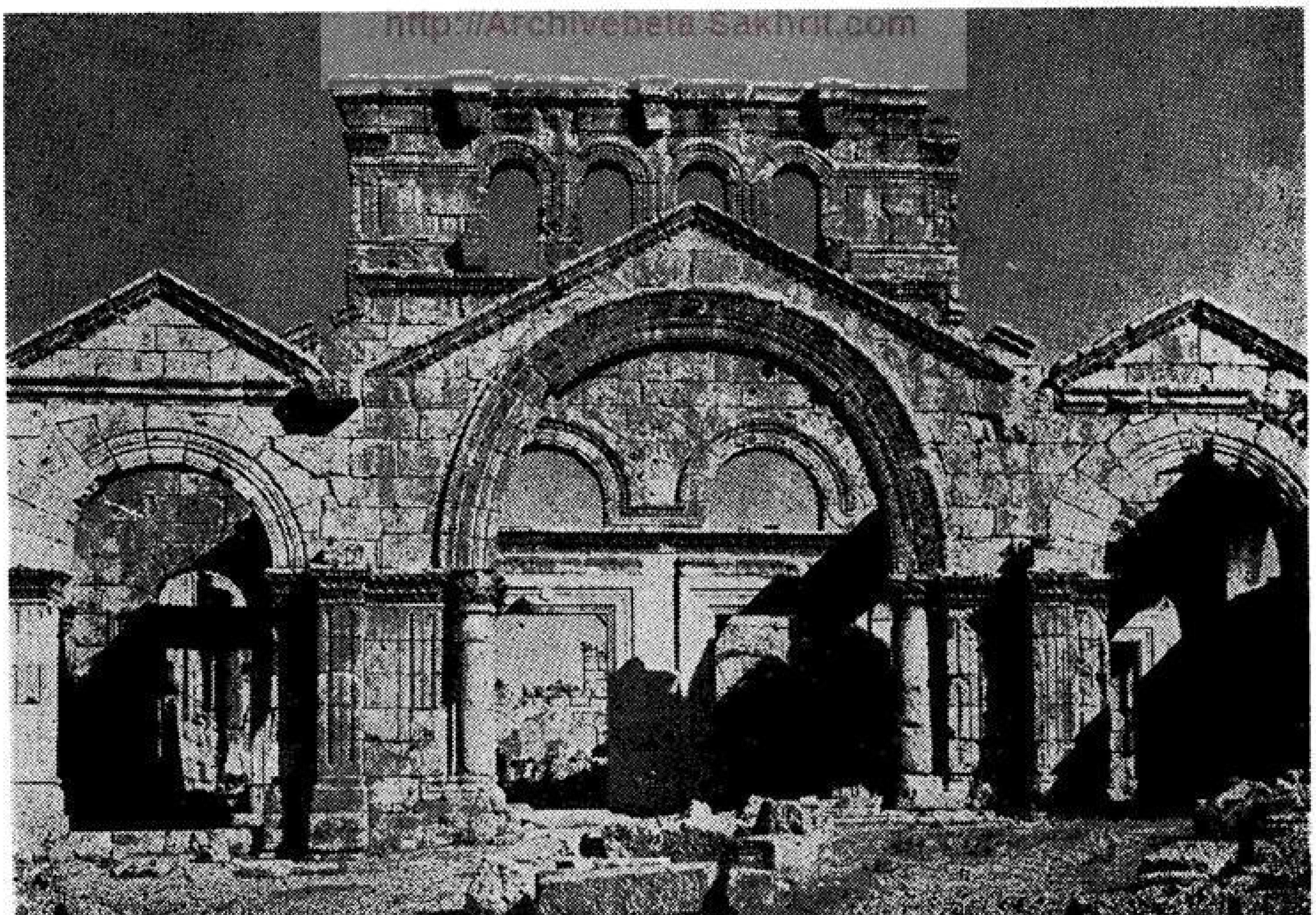
شيد فى القرن السابع عشر وهو من اهم خانات المدينة واجملها ، به صحن كبير تتوسطه بئر وعلى الجوانب توجد مجموعة من المخازن وغرف لسكن الأجانب من التجار وهو يشكل مجموعة بنائية رائعة .

وخلاصة القول أن حلب قد ازدهرت فى الفترة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر ، وأنمبانيها الجميلة وخاناتها الرائعة تؤلف مع أسواقها وحاراتها وجوامعها ومدارسها وتكاياتها مجموعة منسقة من الآثار ، وأن البناة فيها قد تأثروا بالفن الأوروبى فى زخارف الأبواب والنوافذ والسقف ، كما تأثروا بالفن التركى فى عمارة المساجد والمدارس ، ولا سيما المآذن المخروطية الشكل التى ترتفع فى سماء المدينة ، كما أن كثيرا من آثارها قد حولت عن الغاية التى أنشئت من أجلها وانهم استخدموا بعض المواد والعناصر المعمارية القديمة السابق استعمالها فى مبان أخرى ، ويظهر ذلك واضحا فى المسجد الجامع وجامع توتة والقلعة وغير ذلك من العمائر الأثرية .

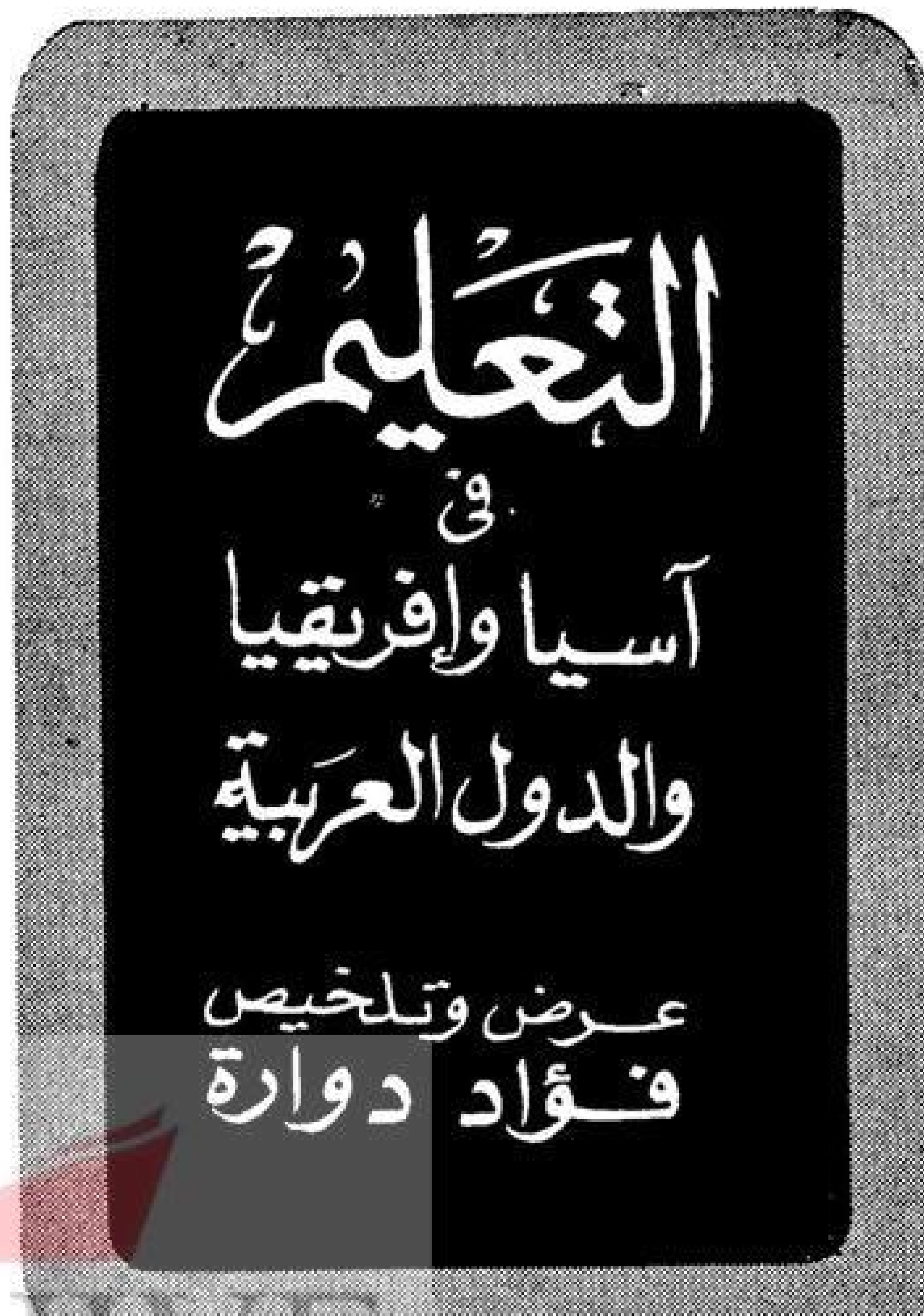
والواقع أن الآثار العربية فى حلب بما لها من مميزات معمارية وفنية أصيلة تؤلف مع آثار القاهرة القاعدة الأساسية لفن العمارة الاسلامية .



قلعة سمعان ـ حلب



## مكتبة المجلة




Asia Arab States Africa
Eduction and Progrese
UNESCO

**أصدرت هذا الكتاب منظمة « اليونسكو » وجاء في التمهيد أنه موجه للقارىء العادى وليس للمتخصص ، وهو يعالج موضوعا من الموضوعات الحيوية فى عصرنا ألا وهو مستقبل التعليم بالنسبة لأطفال آسيا وافريقيا الاستوائية والدول العربية فى الشرق الأوسط .**

**ويتضمن هذا الكتاب النتائج والأبحاث التى انتهت اليها المؤتمرات العديدة التى عقدها اليونسكو ابتداءمن عام ١٩٥٧ حتى ١٩٦٠ ، فى «كراتشى » و « اديس ابابا » و « بيروت » لبحث مشكلات التربية والتعليم فى هذه المناطق .**

**ومع ذلك فالكتاب ليس أكثر من تخطيط عاملهذه المشكلة البالغة الأهمية والتعقيد .**

وتعالج هذه الدراسة الظروف التى تواجه مالا يقل عن أربعين دولة ، وتوضح الى أى حد يعتبر التعليم من أهم المشكلات التى تؤثر على حياة الشعوب وتوجه تقدمها .

وقد يعتقد البعض أن التعليم ليس مشكلة خطيرة ، كالجوع مثلا الذى يجتاح الملايين فىآسيا وأفريقيا ، أو البطالة أو المرض ، وقد يقال انالحاجة الأولى والأهم بالنسبة لدول آسيا والشرق الأوسط وافريقيا ، سواء كانت كبيرة أم صغيرة ، حديثة الاستقلال أم قديمته ، هى المصانع ، والتطور بأساليب زراعتها ، والموانى ، والمستشفيات وغير ذلك ، وان هذه الدول تملك اليد العاملة الرخيصة الأجر ، وكل ماينقصها هو المهندسون وخبراء الزراعة ، والممولون ، أو بكلمات أخرى ان الحاجة الملحة لهذه الدول تتمثل فى مواجهة احتياجاتها المادية . وحينما يتم ذلك سيصبح لدينا الوقت الكافى للتفكير فى ألوان من الترف كالكتابة ، والجغرافيا ، والتاريخ والحساب ، وبناء المدارس أو تدريب المدرسين الممتازين . فالدولة لا تستطيع أن تنفق على العمليات غير الانتاجية الا بعد أن تنتج وتتفوق فى الانتاج ، وليس قبل ذلك ، فينبغى أن تعيش أولا ثم تدرس النظريات بعد ذلك .

مثل هذه الآراء يقول بها الخبراء القابعون فى مكاتبهم وهم يناقشون مشكلات البلاد « المتخلفة » كما يسمونها ومعظمها فى آسيا وأفريقيا ، ومن الممكن أن نلاحظ أن استعمال اصطلاح دول متخلفة يحمل معنى وجود مستوى مجرد للتطور ، فى حين أنه فى كل قارة دول ومناطق وأقاليم متأخرة عن جاراتها بدرجات متفاوتة . ولكن لنقبل هذا الاصطلاح ولنوافق على ان الأربعين دولة التى نبحث شئونها دولا « متخلفة » بالفعل ، بل ومتخلفة



**حصة تدريب على القراءة باحدى المدارس الابتدائية بجزيرة سومطرة ( أندونيسيا )**

بنفس الدرجة • ولنسأل ماهى أوجه النقص التى تميزها ؟•

واضح أن بحث السمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بحثا تفصيليا خارج عن نطاق هذه الدراسة ، ويكفى أن نسجل بعض الخصائص البارزة التى تستلفت النظر •

وأهم هذه الخصائص هو الفقر الواضح فى حياة غالبية سكان المنطقة ، وقلة المشروعات الانتاجية الناجحة رغم كثرة الموارد الطبيعية وغنى الثروة المعدنية فى كثير من المناطق • فعصر ماقبل الصناعة مازال هو الغالب حتى اليوم على بلدان هذه المنطقة • ولم تبدأ هذه الدول الصناعات الأساسية اللازمة لاستغلال موادها الخام الا حديثا •

وتعانى هذه الدول من سوء التقدير فى تخطيط اقتصادياتها ، فنجد فى هذه المناطق عددا قليلا من المستشفيات سيئة الاعداد ، فى الوقت الذى نجد فيه فنادق فاخرة شديدة البذخ • وشىء من هذا يمكن أن يقال عن رجال البوليس ، فلا شك اننا أينما ذهبنا نجد أن عددهم أكبر من عدد الأطباء ، ولكن حينما نجد طبيبا واحدا لكل عشرة آلاف او عشرين الف مواطن فان ذلك يلفت النظر ويستوجب الانتباه•

ومن الظواهر الملفتة للنظر كذلك فى هذه الدول المتخلفة ارتفاع نسبة وفيات الأطفال ارتفاعا كبيرا ، وكثرة الخسائر التى يمنى بها الاقتصاد القومى نتيجة للفوضى السائدة فى نظام الانتاج والادارات الحكومية المزدحمة بالموظفين المغرورين غير المؤهلين فى الأغلب •

واذا كانت هذه البلاد تفتقر الى الفنيين من أطباء ومهندسين واخصائيين ورؤساء أعمال وممرضات ، فان مشكلتها الواضحة تتمثل فى أن مجموع السكان ما زالوا مفتقرين الى القدرة على القيام بدور فعال فى تطوير اقتصاديات بلادهم •

ومن الواضح أن التطور الصناعى والاقتصادى أمر مرغوب فيه ، ولكنه ليس من المجدى أن نحاول زيادة سرعة عملية التطور قبل وضع الأسس الأولى للتعليم والتدريب الحرفى • ففى النصف الثانى من القرن العشرين لم تعد أية دولة تستطيع أن تظل معتمدة الى الأبد على حسن نوايا حلفائها ، ومن الضرورى أن يصحب كل عملية تصنيع أعداد للفنيين من الوطنيين • وحتى الدول التى لم يبدأ تصنيعها بعد تحتاج هى الأخرى الى فنيين ليقوموا بتصنيعها لأن كل تأخير فى ذلك معناه زيادة فى الفقر • ومن هنا نرى أن التعليم بالنسبة لكافة البلاد ضرورة حيوية فى المقام الأول من الأهمية •

وقد جاء فى تقرير اللجنة القومية للتعليم بالباكستان فقرة جديرة بالاهتمام فيما يتعلق بارتباط التعليم بالنواحى السياسية والاجتماعية هى :

« من الطبيعى أن التعليم الجامعى ضرورة ملازمة للديمقراطية البرلمانية •

فالديمقراطية تتطلب أن يستطيع المواطنون التمييز بين دعاوى الأحزاب المتنافسة ، ويفسروا الاخبار تفسيرا ذكيا ناقدا ، ويجدوا فى أنفسهم الرغبة فى الخدمة العامة فى الأجهزة المحلية ومختلف اللجان والمجالس »

ان تعليم مواطن قادر على أن يحيا حياة كاملة منتجة •• مواطن يستطيع أن يقوم بدور ذكى بناء فى تطور الأمة أمر حيوى لايمكن تأجيله وتحقيق هذه الأهداف يتطلب منهجا مدروسا للتعليم ذا طول كاف ليصل بالطفل الفرد الى مرحلة يستطيع معها أن يمارس هذه المزايا والمسئوليات باستقلال تام •

## التعليم والتقدم

وأهمية التعليم بالنسبة للتقدم الصناعى لاتقل عن أهميتها بالنسبة للتقدم السياسى والاجتماعى ، ولا يمكن أن تكفى مرحلة التعليم الاجبارى ، بل لابد أن يصحبها تعليم ثانوى وتعليم فنى لاعداد المدرسين الذين سيقومون بالتعليم فى مختلف المراحل الأخرى • ومن الواضح أن أى تقدم صناعى لايمكن أن يتحقق الا على أساس تقدم التعليم الثانوى والحرفى •

و « اليونسكو » حينما تدعو الحكومات للقيام بجهود أكبر وأعمق فانها لاتصنع ذلك لتحقيق التقدم المادى فحسب ، فالمطالبة ببناءملايين المدارس وتدريب ملايين المدرسين تستند أساسا الى الايمان بأنه ليس من بين الحقوق الانسانية ماهو أقدس من حق التعليم .

ومما يلفت النظر فى هذه المنطقة ان رغبة الناس فى تعليم أبنائهم ـ حتى أرفع مستوى ممكن ـ آخذة فى الازدياد ، حتى ان أفراد الشعب فى بعض الأقاليم يشيدون المدارس على نفقتهم الخاصة على أمل أن يقنع ذلك الدولة بتزويدهم بالمدرسين ، فلم يعد ثمة مجال اذن الى ترديد ذلك الزعم القديم، بأن جموع هذه الشعوب المتخلفة قانعة بجهلها غير عابئة به ، فلماذا تتعلم اذا كانت لاتحتاج الى التعليم ولا تشعر بالرغبة فيه .

## كل طفل .. أمل ومستقبل

ويعالج الفصل الأول من الكتاب ـ وعنوانه «مائة وثلاثون مليونا من الأطفال » ـ مشكلات التعليم فى خمس عشرة دولة أخرى أجرى فيها اليونسكو سلسلة من الدراسات وهى : ـ

أفغانستان ، بورما ، كامبوديا ، سيلان ، الهند أندونيسيا ، ايران ، كوريا ، لاوس ، الملايو ، نيبال باكستان ، الفلبين ، تايلاند ، فيتنام .

وقد اشتركت كلها فى مؤتمر اقليمى عقده اليونسكو فى كراتشى فى يناير سنة ١٩٦٠ ، لبحث مشكلات التعليم الابتدائى .

ويبلغ تعداد سكان هذه البلاد حوالى ٧٧٥ مليونا ، من بينهم ١٣٠ مليون طفل فى سن التعليم هم موضوع الدراسة فى هذا الفصل ، واذا كنا فى عصر تعودنا أن نتحدث فيه بالارقام وندعم مزاعمنا بالملايين ، فاننا حينما نتحدث عن هذه الملايين من الأطفال ينبغى أن نفكر فى كل منهم على حدة ، فلا شك أن كلا منهم يمثل أملا ومستقبلا وحياة خاصة لايمكن تعويضها ، ومع ذلك فنصف هؤلاء الاطفال محروم فى آسيا من فرصته الأساسية فى الحياة .محروم من فرصةالتعليم .وتختلف هذه النسبة من دولة الى أخرى .. فبينما يتعلم كل الأطفال فيما بين السادسة والثانية عشرة فى كوريا وتايلاند نجد أن نصف الأطفال فى كل من فيتنام والهند وباكستان محرومون من فرصة التعليم ، فى حين ترتفع هذه النسبة فى كل من أفغانستان ولاوس ونيبال حتى تصل الى ٧٠ ٪ أو ٨٠ ٪ عن عدد الاطفال .

وان كانت هذه الحقائق لاتمنع من أن جهودا كبيرة بذلت فى السنوات الأخيرة لنشر التعليم فى هذه البلاد والارتقاء بمستواه ، ففى عام ١٩٥٨ تضاعف عدد تلاميذ المدارس ثلاث مرات ، وفى ايران والملايو قارب الضعف . حقا ان هذه الزيادة فى عدد التلاميذ كانت نتيجة حتمية لزيادة عدد السكان بوجه عام ، ولكنها تمثل رغم ذلك بعض الجهود المتزايدة التى تبذلها هذه الدول فى ميدان التعليم ففى بورما مثلا بنيت ٩٠٠٠ مدرسة جديدة منذ عام ١٩٥٠ ، وفى الملايو بنيت ٣٠٠٠ مدرسة فى أربعة أعوام ، وفى الفليبين ٩٠٠٠ مدرسة فى الفترة نفسها . أما الهند فقد بنيت فيها ٨٠ر٠٠٠ مدرسة فيما بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٥٦ .

وزاد عدد التلاميذ المقيدين فى المدارس الابتدائية فى هذه الدول الخمس عشرة من ٣٨ر٧٠٠ر٠٠٠ فى عام ١٩٥٠ ، الى أكثر من ٦٦ مليونا فى عام ١٩٦٠ .

## عقبات فى سبيل التعليم

لقد استقلت معظم الدول التى نتحدث عنها منذ عهد قريب لايزيد على خمسة عشر عاما ، وهى لذلك مضطرة الى توجيه معظم جهودها الى انشاء الأجهزة التى تحتاجها الدول المستقلة للتنمية الاقتصادية ، والدفاع القومى ، والمحافظة على النظام العام . ومن هنا كان لابد للتعليم من أن ينتظر قليلا .

**طالبتان افريقيتان تدرسان الطبيعة فى المعمل باكوبيم ( غانا )**



ومن المشكلات الأخرى التى تواجه التعليم فى هذه البلاد ، الأسيوية انتشار السكان والقرى فى مساحات واسعة من الأراضى الزراعية بحيث يحتاج الطفل الى أن يسير مسافة طويلة حتى يصل الى أقرب مدرسة ، ولذلك كانت نسبة التعليم فى المدن أكثر منها فى الريف ، وتمثل مشكلة تعليم البنات احدى العوائق الهامة فى سبيل انتشار التعليم فلم تصل نسبة الفتيات اللائى يذهبن الى المدارس فى سن الالزام الى نصف عدد التلاميذ فى كل من الهند وباكستان وايران ، وفى بلاد أخرى تنخفض هذه النسبة حتى تصل الى ١٠٪

وأهم من هذه العوامل العقبات المادية التى تتمثل فى نقص المدرسين والمدارس والأموال ، وثمة اعتبارات أخرى هامة ذات طبيعة اجتماعية وثقافية

فالعامل الذى أشرنا اليه من قبل من انتشار السكان والقرى الصغيرة فى مساحات واسعة من الأراضى الزراعية ٠٠ يتفاقم حدته فى كثير من بلدان آسيا فاذا كانت الهند تضم ٤٤٣ر٠٠٠ مجتمع يضم كل منها اقل من ٢٠٠ شخص ، فان نيبال تضم ٢٨ر٧٧٠ قرية و ٢٤ر٤٢٩ كفرا يضم كل منها أقل من ٥٠ ساكنا ٠ وفى ايران ٤٠ر٠٠٠ قرية منتشرة فى مساحة تبلغ أربعة أضعاف مساحة بريطانيا وفى معظم هذه البلاد يعيش الناس فى مجتمعات صغيرة موزعة بين الجزر والغابات وعلى سفوح الجبال والواحات ٠ وهذا العامل الجغرافى الهام يعرقل انشاء المدارس فى هذه المناطق ، وتزويدها بالمدرسين والمهمات ٠

ولاشك أن انتشار الصناعة والحضارة بدأ يغير من معالم هذه الصورة ، فأنشأ مدنا جديدة ، وجذب كثيرا من السكان للاقامة فى المدن ٠ ومن الممكن كذلك تجميع قريتين أو أكثر فى مكان واحد ثم انشاء مدرسة لكل مجموعة من هذه القرى ٠ كما يمكن الاستعانة بنظام المدرسين المتجولين ، وفى أماكن أخرى يمكن انشاء مدارس مركزية داخلية ٠

وتأتى بعد ذلك العقبات الاجتماعية ، وتتمثل فى انعزال كثير من المجتمعات الأسيوية عن بقية البلاد وعاداتها وتقاليدها ، وكثيرا ما تختلف فى الجنس واللغة أيضا ، وتشكل فى الغالب مجتمعات لا ترحب بالغرباء ولا تشعر بالحاجة الى تعليم غير الذى يقدمه لها رجال الدين وأصحاب الحرف والصناعات البدائية ٠ والمعلم الذى يمكن أن ينجح فى هذه المناطق لابد أن يكون مدرسا واجتماعيا ولغويا ورجل دين فى وقت واحد ، ولابد من ان يعد لكل ذلك أحسن اعداد ٠

## حلقة مفرغة

وفى بعض المجتمعات تتعارض الثقافة السائدة مع فكرة التعليم الاجبارى ، فالفلاح الذى يستظهر اروع الملاحم قد يضيق الى أبعد حد بفكرة تعلم القراءة والكتابة ، والفتى الصغير قد يعجب بمهارة من يكبرونه فى اللعب والغناء أكثر مما يعجب بمعلومات مدرسه ٠ وفى مجتمعات أخرى تشجع الثقافة السائدة فكرة التعليم ٠ ففى ـ بورما ـ مثلا تحتم التقاليد الدينية أن يقضى كل طفل فترة معينة فى أحد الأديرة أو المعابد تحت اشراف أحد الأساتذة ليدرس تعاليم البوذية ، وفى مثل هذه المجتمعات تبدو فكرة التعليم الاجبارى عادية ومقبولة ٠

وتأتى بعد ذلك صعوبة تعلم اللغات الاجنبية ، وهى اجبارية فى معظم مدارس آسيا الى جانب اللغات المحلية ، ومعظمها لغات ذات حروف مختلفة ، ويحتاج تدريسها الى طبع كتب بهذه الحروف مما يرهق الناشرين ويضطرهم الى رفع أثمان الكتب ٠

ولنفرض أن هذه الدول الآسيوية قد استطاعت باحدى المعجزات أن توفر لكل تلميذ الكتب التى يحتاجها ، وتبنى مدارس كافية ، وتعد المدرسين والمدرسات اللازمين ٠٠ فهل ستحل المشكلة بذلك ؟ ابدا فخلال عدة سنوات ستجد هذه الدول نفسها تواجه نفس المشكلة من جديد نتيجة للزيادة الكبيرة المستمرة فى عدد السكان ٠

أما أخطر العقبات فى سبيل انتشار التعليم فى هذه البلاد فهو الفقر الذى يعجز الأهالى عن توفير الملابس اللازمة لأطفالهم ، ويضطرهم الى اخراجهم من المدارس فى أحيان كثيرة ـ ليساعدوهم فى كسب قوتهم ، بحيث تتحول المشكلة الى مايشبه الحلقة المفرغة . فأهل هذه البلاد محرومون من نظام تعليمى معقول لأنهم فقراء ـ وسيظلون فقراء لأنهم لاينالون قدرا كافيا من التعليم ٠ والحكومة لاتملك الوسائل الكافية لتمويل التعليم ، وميزانيتها منخفضة لأن مستوى المعيشة منخفض ولن يمكن رفع مستوى المعيشة الا عن طريق نشر التعليم والارتقاء بمستواه ٠

هذه هى الدائرة المغلقة البغيضة التى قررت الدول الاسيوية أن تحطمها بأسرع ماتستطيع ٠

## المدرس وعالمه

ويشرح الكتاب بعد ذلك سوء أحوال المدرسين فى معظم بلدان آسيا وقلتهم وضآلة مرتباتهم مع شدة حاجة هذه البلاد الى أعداد ضخمة من المدرسين المدربين ٠

ومن بين الصعوبات الهامة التى تواجههم شدة فقر التلاميذ ، فمعظمهم يرتدى فى الشتاء القارس نفس الملابس البالية التى يرتديها فى الصيف الحار ٠ وهم يبدون رغبة واضحة فى الاستفادة من الدروس ، ولكنهم بعد مرور ساعات قليلة من اليوم المدرسى يفقدون قدرتهم على الانتباه والتركيز بسبب ضعف أجسامهم الناتج من سوء التغذية ، ولا تستطيع المدارس أن تعالج هذه الحالة لأن نظام التغذية المدرسية يكاد يكون مجهولا فى بلاد آسيا ٠

## ثورة مقدرة

ورغم كل الصعاب والعقبات التى تعترض طريق التعليم فى آسيا الا أن الشعوب والحكومات تبذل قصارى جهدها لاجتيازها وللخروج من تلك الدائرة الرهيبة المغلقة الى عالم أرحب يضيئه العلم والثقافة ففى الهند مثلا تهدف خطة السنوات الخمس الثالثة ( ١٩٦١ــ١٩٦٦ ) الى جعل التعليم الابتدائى اجباريا لكل الأطفال فيما بين السادسة والحادية عشرة ٠ وسيزداد السن الى الرابعة عشرة فى نهاية خطط السنوات الخمس وعددها خمس ٠

ومعظم الدول الأخرى وضعت برامج للتعليم مشابهة ، وقد اتفقت هذه الدول الاسيوية الخمس عشرة فى المؤتمر الذى عقده اليونسكو عام ١٩٦٠ ، على مبادىء أساسية تمثل هذه الثورة التى ستنفذها هذه الدول فى مجال التعليم ، وهذه المبادىء هى :

**أولا :** ضمان مالا يقل عن سبع سنوات من التعليم الابتدائى لكل الأطفال فى مدى عشرين عاما وسيتم ذلك على مراحل ٠

**ثانيا :** زيادة عدد تلاميذ المدارس الابتدائية الى ما يساوى ١١٪ من عدد السكان فى عام ١٩٦٥ ، ١٤٪ فى عام ١٩٧٠ ، ١٧ ٪ فى عام ١٩٧٥ ، ثم ٢٠ ٪ فى عام ١٩٨٠ ٠

**ثالثا :** يعد مدرس لكل ٣٥ تلميذا ٠

**رابعا :** يجب أن يكون جميع المدرسين من خريجى المدارس الثانوية على الأقل على أن يحصلوا على سنتين من التدريب والاعداد ، ويتطلب ذلك انشاء معاهد تدريب للمدرسين تكفى لتخريج العدد المطلوب ، وأن يزود كل معهد بأساتذة متخصصين بمعدل استاذ لكل ١٥ طالبا ٠

**خامسا :** زيادة اعتمادات التعليم بمعدل عشرة دولارات لكل تلميذ فى عام ١٩٦٥ ، تزاد الى ١٢ دولارا فى عام ١٩٧٠ ، والى ١٦ دولارا فى عام ١٩٧٥ و٢٠ فى عام ١٩٨٠

**سادسا :** كل المدارس الجديدة ينبغى أن يراعى فى تحديد مساحتها أن يخص كل تلميذ متر مربع على الأقل

**سابعا :** انتاج الكتب اللازمة للتلاميذ والمدرسين على السواء ٠

ومن المقدر أن يصل تعداد هذه الدول الخمس عشرة الى ١٨٥ر١ مليون فى عام ١٩٨٠ وهذا يعنى أنه فى خلال العشرين سنة القادمة سيكون على هذه الدول أن توفر التعليم الابتدائى لمدة سبع سنوات لحوالى ٢٣٧ مليون تلميذ يحتاجون الى ٠٠٠ر٧٧٠ر٦ مدرس ومدرسة ٠

وتقدر تكاليف تنفيذ ذلك ب ٢١٧ر٥٦ مليون دولار موزعة على عشرين سنة ٠ وقد يبدو المبلغ مخيفا ولكنه فى الحقيقة لن يحقق سوى مشروع غاية فى التواضع حين يزود أطفال آسيا خلال السنوات العشرين القادمة بوسائل للتعليم تعتبر متخلفة بالقياس الى مايتمتع به الأطفال فى العالم الغربى ٠

فتحقيق ذلك كله سيؤدى الى أن يصرف على كل تلميذ فى السنة حوالى خمسة دولارات وهو عشر المبلغ الذى يخص كل تلميذ فى نفس المرحلة فى دول الغرب ٠

ومن الواضح أنه مالم تتلق هذه الدول معونات خارجية فلن يتحقق التعليم الاجبارى لكل أطفال آسيا الا فى القرن الحادى والعشرين ، وهو تأخير يصعب تصوره ٠

## نهضة العرب والتعليم

كانت حالة التعليم مزدهرة فى الدولة الاسلامية الاولى وكانت المساجد معاهد للتعليم ، وقد صور

« الجاحظ » أحوال المعلمين فى القرن الثالث للهجرة فى بغداد والكوفة والبصرة ولم يكن ذلك غريبا فتعاليم القرآن وأحاديث الرسول كلها تحث على طلب العلم وتجعل البحث عن المعرفة أمرا اجباريا ٠

وحتى القرن الخامس عشر ظل التعليم الأولى للقراءة والكتابة والحساب عاما فى كل المدن الاسلامية وصاحب ذلك انتشار العلم والثقافة العربيين ٠ وحينما انتكست الثقافة العربية فى العراق وسوريا ازدهرت من ناحية أخرى فى أواسط آسيا وصقلية وأوربا وشمال افريقيا ٠ وقد بدأت النهضة العربية الحديثة فى القرن التاسع عشر على أيدى المسيحيين فى لبنان والمسلمين فى مصر ، وعمل المفكرون والشعراء ورجال السياسة على بعث الكتب العربية القديمة ٠ وأدخل المصلحون نظم التعليم الحديثة فى الجامعة الأزهرية بالقاهرة وجامعة « الزيتونة » فى تونس ٠ ومنذ ذلك الوقت تقدمت حركة التعليم فى البلاد العربية بخطوات واسعة ٠ وبدأت الجامعات الحديثة فى القاهرة والاسكندرية وبيروت والمدارس التى أنشئت على مختلف المستويات تستعيد مجد الماضى القديم ٠ وان ظلت بعض الدول العربية متخلفة عن زميلاتها المتقدمة فى ميادين التعليم والثقافة ٠

ولكن أى مراقب لأحوال البلاد العربية يستطيع أن يلمس بسهولة مدى الوعى التعليمى الذى يسيطر على تفكير أهلها ، بحيث أصبح من المؤكد أن انتشار التعليم سيقوم بدور فعال فى نهضة العرب ٠ ففى الجمهورية العربية المتحدة ارتفع عدد التلاميذ من ١ر٣٠٠ر٠٠٠ فى العام الدراسى ١٩٥١/٥٠ الى ٢ر٣٠٠ر٠٠٠ فى عام ١٩٥٩/٥٨ ٠ وفى العراق ارتفع عدد التلاميذ خلال عشر سنوات من ٢٠٠ر٠٠٠ الى ٥٣٠ر٠٠٠ ، وأمثلة هذا التزايد كثيرة وهى تؤكد أن عدد التلاميذ الذين يقيدون فى المدارس يزداد بسرعة أكبر من زيادة عدد التلاميذ الذين يبلغون سن التعليم ٠ فنسبة زيادة عدد التلاميذ الذين يدخلون المدارس كل عام فى البلاد العربية كلها يزداد بمعدل ١٠٪ كل عام فى حين أن الزيادة فى عدد التلاميذ الذين يبلغون سن التعليم لاتزيد على ٣٪ أو ٤٪ ومعنى هذا ان انتشار حركة التعليم ستستطيع ان تواجه فى وقت قريب الزيادة فى عدد الاطفال الذين يبلغون سن التعليم اذا ظل السباق ماضيا بنفس هذه الحماسة ٠

## نقص المدرسين

ومن العقبات التى تواجه سرعة انتشار التعليم فى البلاد العربية ومنها مصر :

نقص المدرسين المتخصصين فى مختلف المواد وبخاصة فى مواد الرياضة والعلوم واللغات الحديثة ، اذ أن مجالات العمل متسعة أمام خريجى الجامعات المتخصصين فى هذه المواد ، بحيث يصعب اقناعهم بالعمل كمدرسين ، خاصة وأن رواتب المدرسين ضئيلة بالنسبة للجهد الذى تتطلبه المهنة ٠

ويقدم بقية هذا الفصل دراسة وافية الى حد كبير لأحوال التعليم فى البلاد العربية ، ويتلوه فصل آخر يدرس أحوال التعليم فى افريقيا والعقبات التى تعترض انتشاره ، وهى لاتختلف كثيرا عن العقبات والمشكلات التى تواجه انتشار التعليم فى آسيا والبلاد العربية ، وان كانت بطبيعة الحال أشد تعقيدا ، نظرا لتخلف معظم دول أفريقيا فى سلم التطور الاقتصادى والاجتماعى عن زميلاتها الأسيويات ٠

## دور اليونسكو

ان تطور التعليم لايمكن أن يكون حادثا منعزلا ، بل هو شديد الارتباط بالتقدم الاجتماعى والاقتصادى والسياسى ٠ وقد حاول هذا الكتيب تصوير هذه الحقيقة فى ثلاث مناطق كبيرة ٠ وفكرة وضع نظام مستقر لتعليم كل الأطفال فى سن السابعة أو الثامنة أو الثانية عشرة لن يمكن تحقيقها الا اذا ارتفع مستوى معيشة هذه الشعوب ، والا اذا بدىء فى حل بعض مشكلاتها الأساسية ٠ ومن بين هذه المشكلات حالة المرأة ، ومشكلة النقل والمواصلات ، والخدمات الصحية ، والنهوض بالجماعات المتخلفة والعاجزة ، وامتصاص الأقليات ٠

والنتيجة التى تتضح أمامنا تماما من هذه الدراسة أنه من الضرورى أن نضمن تناسقا كاملا بين الخطط التى تهدف الى نشر التعليم والنهوض به وبين الخطط العامة التى تهدف الى النهوض بالبلاد كلها ٠ ولن تستطيع دولة أن تحقق معجزات فى ميدان التعليم وحده وتهمل بقية الميادين ٠ ومن ناحية أخرى فان التقدم الذى يتحقق فى ميدان من الميادين يمثل دائما دليلا على التقدم العام فى كل أقسام الكيان القومى ٠

هذا التناسق بين الخطط يعنى بطبيعة الحال ضرورة وضع نظام للمساعدات التى تتلقاها الدولة من دول أخرى أو من منظمات اقليمية أو دولية . وقد وضح خلال المؤتمرات التى عقدت فى « بيروت» وكراتشى و «أديس بابا » مدى الفوضى والأزدواج فى العمل الذى حدث فى بعض البلاد نتيجة لقيام أكثر من هيئة بنشاطها دون أن تفطن الى ماتقوم به الهيئات الأخرى فى نفس المجال .

ومن بين الأسباب التى دعت دول افريقيا وآسيا والدول العربية الى الاستعانة باليونسكو رغبتها فى تجنب تشتيت الجهود وما يترتب على ذلك من ضياعها سدى ، فهى تعلم أن اليونسكو فى مركز يسمح له بتقديم المساعدة المستمرة ، وبتزويدها بمصادر اضافية فى هيئات التدريس والمعدات ، كما يستطيع أن يسهم فى انشاء المعاهد الاقليمية التى تحتاج اليها هذه الدول وهذا هو الدور الذى ظلت تقوم به اليونسكو منذ بضع سنوات فى مشروع من أهم مشروعاتها بالتعاون مع دول أمريكا اللاتينية لعلاج مشكلات كتلك التى نوقشت فى هذا الكتاب .

وبالاضافة الى ذلك فان الاحتياجات الضخمة لدول آسيا وافريقيا والدول العربية تتطلب مصادر مالية أكبر بكثير مما خصصته المساعدات الدولية للتعليم حتى الآن . وثمة مايدعو الى الاعتقاد بأن مثل هذا العون المالى آت فى القريب . ولكن ليس ثمة مايدعو الى تأكيد أن هذا العون سواء أكان ثنائيا أم دوليا له كل مايبرره فيما تقوم به الدول التى تطلب هذا العون . وفى هذا المجال استشهد وزير التربية فى احدى دول افريقيا المستقلة حديثا بمثل شعبى من بلاده ، وهى بلاد تملأ فيها النساء أوانى فخارية كبيرة من مياه العيون يحملنها على رؤوسهن ويقول المثل :

« يجب أن ترفع اناء الماء الى وسطك قبل أن تطلب من الناس معاونتك فى رفعه الى رأسك »

## الوحدة الانسانية

والواقع أن تلك الدول قد قامت بالخطوات الأولى وبذلت جهودا فردية تفوق بكثير ماكان متوقعا منها قبل سنوات قليلة .

ولكن ثمة تشبيه آخر استعمله أخيرا أحد خبراء اليونسكو وهو عالم فى الطبيعة ، فقد أكد ضرورة أن تكون المساعدة الخارجية سريعة وقوية عند البداية وبخاصة عند البداية وقال :

« ان الطائرة كى ترتفع عن الأرض تحتاج الى دفعة قوية ، ومن الممكن تدبير هذه الدفعة ولا داعى للمبالغة فيها ، ولكنها اذا لم تكن كافية فلن تفيد بشىء .. » ان التعليم كاقتصاد البلاد ينمو من اللحظة التى ينال فيها قدرا كافيا من التنبيه ، والوصول الى هذه المرحلة يتطلب جهدا كبيرا ، ولكن السرعة التى يتطلبها الاستمرار بعد ذلك والتطور الطبيعى للتعليم أو الصناعة لايحتاج الى عون خارجى كبير .

والهدف الأساسى لهذا العون هو تمكين أربعين دولة من أن تقدم لأطفالها شيئا فشيئا التعليم المناسب لهم . والمنظمات والشعوب التى ستساعد فى تحقيق هذا العمل ستصنع ذلك لأنها تدرك حقيقة الوحدة الانسانية ، ولأنها تعلم أن المستقبل ـ بما فيه مستقبلها هى ـ لن يمكن تصوره دون هذه الوحدة . ومالم تتم هذه المساعدة الآن ، فان مئات الملايين من الأطفال سيظلون محرومين من التعليم خلال السنوات العشر القادمة . وليست المسألة قاصرة على هؤلاء الاطفال اذ بعد سنوات قليلة سيصبحون أشخاصا بالغين ، والجهل اليوم معناه البؤس غدا . ولذلك فان مشكلة التعليم أصبحت اليوم من المشكلات السياسية الهامة التى تواجه المواطنين المستنيرين فى كل البلاد . وعلى حل هذه المشكلة يتوقف مستقبل التقدم لا فى آسيا وافريقيا والدول العربية وحدها ، ولكن تتوقف عليه كذلك رفاهية العالم بأسره واستقرار السلام فى أرجائه .




- يحيى حقى
- الدكتورة نعمات احمد فؤاد
- الدكتورة فاطمة موسى
- الدكتور عبد المحسن صالح
- يوسف الشارونى
- عبد الحى دياب

## نجيب محفوظ

# اللص والكلاب

تشهد بعض الاعترافات أن العمل الفنى فى اغلب أحواله يولد كله بغير انفصام بين شكله وموضوعه فى لحظة اشراق ، تبعثها احيانا جملة عابرة تلقطها الاذن وسط الحديث ، او استبداد طارىء بلا علة ظاهرة لذكرى قديمة طواها النسيان كذبا ، أو اعتدال مفاجىء - فضل الفكر المتعمد فيه غير واضح - لمرئيات نفسية معوجة غير مترابطة ، ولكن هذه الصورة الغامضة البدائية الاولى تتسلمها بعد ذلك تجارب الفنان وثقافته وطاقاته الروحية والعقلية لتنفى عنها اللغو الباطل وتستبقى لها الجوهر الدال ولتضفى عليها صفة الجمال الفنى المستمدة من المطابقة بين الشكل والموضوع ، هذه هى مرحلة الصنعة ، ومن المسلم به أن لا فن بلا صنعة وان لكل فن صنعته ، وقد يجىء الشكل عن غير وعى لانه داخل أيضا فى نطاق لحظة الاشراق ، وقد يجىء عن وعى هو فى الحقيقة غير خلاق بل هو مجرد كاشف للعناصر الأصيلة المختبئة فى غموض الصورة الالى ، فاذا ظن الفنان انه يخلق الشكل كان عليه أن يخفى عنا قرون صنعته .

فى قصة «اللص والكلاب» للاستاذ نجيب محفوظ صنعة مختبئة بارعة ، يكاد يتفرد صاحبها بمستواها الرفيع ، وليس غرض كلمتى هذه أن ابحث هل هى صنعة عن وعى أو عن غير وعى ؟ ولكنى سأقصرها على بيان دلائل اعجاز هذه الصنعة .

تسير هذه القصة القصيرة الطويلة على خطين : خط تبدأ به يتقدم بنا الى الامام ، فيه نمو حوادث القصة منذ خروج سعيد مهران من السجن الى ساعة مصرعه ، وخط آخر تثنى به ، يسعى بنا الى الوراء ، وهو رواية سيرته الماضية منذ صباه الى اللحظة التى نقابله فيها لأول مرة ، خطان يجريان جنبا الى جنب ، يتقابلان احيانا ثم ينفصلان وليس الا كما صنع نجيب يستقيم لهما الجرى معا والالتقاء والانفصال ، انه لا يجمع بين الخطين الا فى تمام اللحظة المناسبة بحيث لا يتقدم أو يتأخر عنها قيد شعرة ، وتمام اللحظة المناسبة يجدها عندما يبلغ جانب من جوانب المأساة ذروة الاتقاد بحيث لا يتسنى الهبوط الا بفضل التقاء الخطين من جديد ، فالقصة سلسلة من شهقات متتالية نتيجة لهبوط أثر صعود .

بسبب هذين الخطين يعيش بطل القصة امامنا دائما فى حاضره وماضيه ، فلسنا فى حاجة الى من ينبهنا الى ترتيب الزمن ، أو اننا ننتقل من خط الى خط فالذكريات تروى بصيغة الفعل المضارع .

والظاهر ان نجيب خشى الغلو أو ان يشق على القارىء المتعجل فهم كيف تجمع اللحظة الواحدة بين الماضى والحاضر فسمح لنفسه ان يمهد للانتقال احيانا بعبارة موجزة مثل «وعادت الذكريات» ولو حذف هذه الروابط الهينة لخيل الينا أن طريقته هى طريقة آرثر ميللر فى «موت بائع جوال» اذ يختلط فيها الحاضر بالماضى بلا فواصل .

ولو كانت «اللص والكلاب» من صنعة كاتب مبتدىء لما أقامها الا على خط منطقى واحد يتتبع خطو الزمن فى سيره من الطفولة الى الموت ، فلا يكون فى القصة حاجة لاسترجاع الذكريات بعد ان تكون قد رويت ساعة وقوع حوادثها .

ويتسع المجال حينئذ لكثير من التفصيلات الثانوية ، ولكن بدء القصة على يد الصانع الماهر فى نقطة تقع وسط العمر عند فاصل بين عهدين ثم اقامتها على خطين هو الذى جعلها تبلغ بنا قمة المأساة بفضل تناقض غير مفصح عنه بين الامس فى صورة حاضر له جمال حلم سرمدى وبين اليوم فى صورة كابوس يصيب الزمن بالشلل ومن الفجيعة ان اليقظة التى انتهى بها الكابوس لم تكن الا الموت .

وبفضل الخطين ايضا تجردت القصة من التفصيلات الثانوية لان رواية الماضى فى صورة ذكريات لا تبقى له الا الجوهر ، لذلك كانت «اللص والكلاب» أول قصة فى نظرى يكتبها نجيب محفوظ بنبض ديناميكى جعلنا نغفر له اسهابه القديم .

لا عجب والقصة يلفها جو ديناميكى درامى أن جاءت الفاظها منصهرة ، غنية بشحنات متفجرة ، وتوالت تشبيهات مجنونة

نشترك فيها العين التى رأت والقلب الذى فطن ولم يــر ، التفاصيل على قلتها قد ذابت اذ تراجعت الى الوراء ، العبــرة هو هذا العهد المنبعث من مأساة متقدة داخل نفس ، فكان من تمام براعة الصنعة أن يجعل المؤلف حوادثها تقع فى عز الصيف ، فىشهريوليو المتقد . ولكنجريان القصةعلى خطين وانخدماغراض المؤلف منناحية فقد اضر بها من ناحية أخرى ، فمخالفة المنطق لا تمضى بغير عقاب ، فقد رأيت الأمس عاد الينا بفضل الذكريات فى صورة حلم جميل ، وفى الامس الذى جرته هذه الذكريات الى اليوم حكاية لقاء سعيد مهران ابن البواب بنبوية خادم الســت التركية ، فلو وصفت القصة هذا اللقاء وقت وقوعه بصــيغة الحاضر على لسان سعيد لروته لنا كما يرويه فتى فقير غير متعلم يترصد فتاة تسبيه منها مفاتن الجسد ، ولكن هذا لم يحــدث اذ استتبع جر الامس الى اليوم تصويره كما رأيت فى صورة حلم جميل ، وقديما قالوا : الماضى مهما كان مرا فهو حلو ، فما بالك بماض كله حلو ، وبسبب هذا الحلم اصبح سعيد مهران من فحول شعراء الرومانسية المهومين ـ كما يقال ـ يحــب الروح للروح .. وقال سعيد فى حبيبته قصائد منثورة تبهرنا بروعة جمالها بحيث تنسينا ان نسأل : اهذا كله مطابق لطاقات سعيد مهران فى صباه ؟

لن يأتى الشك الا بعد هدوء النفس عند الفراغ من قراءة القصة ، شك بان نجيب يتكلم بلسان سعيد مهران ، بانــه يكرر قصة حب كمال فى الثلاثية ـ ليس فى أدبنا الحديث مأساة تماثل سير كمال فى جنازة حبيبته وهو لا يعلم انها هى صاحبة النعش ـ هذا هو الحب الرومانسى الذى يصالحنا به نجيب كلما ضقنا ذرعا بغلوه فى وصف الحب المعتمد على الغريزة الجنسية وحدها ، ولكننا اذا اقتنعنا بهذا الحب من كمال خريج المدارس العليا فمن العسير ان نقتنع به من فتى غير متعلم ـ هو سعيد مهران ابن البواب .

ومن دلائل اعجاز الصنعة ايضا ان سعيد مهران : الرصاصــة الطائشة ، الذى لم يعرف لنفسه وضعا ولا موضعا ولا غاية قد تجلى اضطرابه فى أتم صورة بفضل حيلــة لجأ اليهــا نجيب محفوظ ـ وهى جعله يضطرب ويدور بين قطبين ثابتين • شيخ ثباته ناجم من تصوفه ، وفتاة مومس ثباتها ناجــم من البذل بالتضحية والوفاء ، بالحب والحنان ، ان لم يجد سعيد لدى الشيخ الا راحة لجسده دون روحه فانه لم يجد حلا عمليــا لمشاكله ، اما اليد الممتدة اليه بالحب والحنان فقد ادار ظهره لوصمتها ثم لم يعرف قيمتها ويتحسر عليها الا بعد ان ابتلع خضم الحياة هذه الفتاة المسكينة ـ بل لا نعرف أماتت هى ام لم تمت ـ لا القطب السلبى نفعه ولا القطب الموجب تملك قلبه ـ وكذلك يجعلنا نجيب محفوظ نشعر بالوحدة القاتلــة التى يعانيها ســعيد مهران ، وحـــدة تتمثل ايضــا ـ وهــذا هو اعجاز الصنعة ايضا ـ فى انحباسه أياما فى بيت يطل على الصحراء .. والصحراء بقبورها تكاد تدخل ضمن أبطال القصة باعتبارها الستار الكبير الذى تنعكس عليه معانىالضياع والوحدة والعدم والسراب .

ثم انظر لنثره عن عمد للفظ الكلاب بمعناه المادى والمعنوى فى ثنايا القصة ليصبح هذا اللفظ هو علامة نغامها الموسيقى ان لم يكن لحنها الاساسى .

هذه الكلمة قاصرة على الصنعةوحدها ولكنى لااحب أناختمها دون ان اشيد ببراعة نجيب محفوظ وشدة أمانته لعمله واخلاصه له ـ فهو لا يهجم على أمر دون أن يتخذ له عدته ، حتى فى رسم الشخصيات الثانوية ، وانى والله لحائر كيف اســتطاع ان يستخرج من كتب التصوف المطولة هذه الخلاصة البديعة التى اجراها على لسان الشيخ وجعلها مطابقة لحوادث القصة ، ولا كيف استطاع ان ينفذ الى قلب فتاة مومس قدمت من الصعيد وتقول لنا ان أباها كان عمدة ، كل كلمة أو حركة منها تصور مجللة بالصدق، ولا كيف يجيد الرسم الطبوغرافىللاحياء والأمكنة فنحس بها احساسا شديدا رغم أن وصفها جاء فى عبارات موجزة ان قدرته على البصر والابصار خارقة ، وانى لتأخذنى رجفــة كلما تصورت حال ادب القصة عندنا لو لم نسعد بفن نجيب محفوظ .

**يحيى حقى**

## ديوان عامر بحيرى

# قصائد افريقية

يغلب على هذا الديوان طابع القصص فقصيدة «الكونغو» تروى قصة الاستعمار فى افريقيا ثم يرددها لا يمل ولا يمل فى قصيدة « طبول الحرب » .

وفى شعره ذكرى وتاريخ والذكريات والتاريخ خاصــة يعطى الشعر والالفاظ شحنة فتبدو مكتنزة موحية لها ظلال واضــواء ففى قصيدته « افريقيون وعرب » يشير الى أن معظم قــادة افريقيا من المسلمين وان اسماءهم عربية وهى اشارة طريفةفيها لباقة ، وخطب ود فيه ذكاء .

عادت الفصحى طليقة
لا تقولن سيقولا : ان سيف الله لا يخفى بريقه
لا تسل من سيكوتورى ؟ انه شيخ الطريقة .

وفى شعره من الاديان نفحــة فالشــاعر يخــدم الألفــاظ والاصطلاحات الدينية .. واذ عرفنا ان الشهيدلومومبامسيحى ، لمسنا مدى توفيق الشاعر فى عنوان قصيدته « صـــعود لومومبا » ولايخفى ما فى ألفاظصعود .. وعودة .. من ايحاءات وذكر ..

وموقف آخر كان الشاعر فيه لبقا موفقا أعنى قصيدته « جمال الورد » فقد تناول فيها المعركة بين العظيمين أستاذنا العقاد وشاعرنا شوقى .. كان الموقف شائكا حساسافأشفقت فى البداية على الشاعر البحيرى ، وسرت معه فى الأبيــات متهيبة بادىء الأمر فالعقاد عملاق الادب وهو فى الوقت نفسه غريم شوقى وناقده والشاعر بينهما فى موقف ، لا يغبط عليــه ولكنه فى تسلله من مواطن الخطر كان كالزئبق يفلت بســهولة ظاهرة وان كانت تخفى وراءها مجهودا كبيرا ..

خاصم العقــــاد شـــوقى حقبـــة
وشريف القــدر من نال خصـــــامه
كان شوقى فى عـــــــلاه كوكبـــا
بين قصر الفن أو قصـــر الاقـــامة
وهو شـــيخ عبقـــرى ســـابق
فى قصـــيد الشـعر أو فصــل الدرامــة
ساحر قد أصـــبح الجيـــــل بــه
ثمل الاحساس من غيـــر مدامـــة
كل فجـــر طالعته صـــــــحف
بالطـوال الغـر حســـنا وقســامه
لا يكاد الحمـــــد يكفيـــــه ، ولا
يبلغ النقد عـــلى الشمس مقـــامه

من سوى العقاد أعـلى قـدرة
أن يهز الطود أو يرجـو حطامه ؟
شامخ فى الرأى ، يـرمى شـامخا
فى مدى الوحى ، ويصليه سـهامه ..

قضى الأمر .. شامخ فى الرأى يرمى شامخا .. وهو فى البيت الأول

خاصم العقاد شـوقى حقبـة
وشريف القدر من نال خصـامه

لبق وكأنه بلباقته هذه يبرر مدحه ( شوقى ) وكأن البيت غدر جميل أو تصريح رسمى من العقاد بمدح شوقى فانخصومته له اجازة وشهادة « فشريف القدر من نال خصامه » ..

بعد هذا انتقل الى العتاب على الشاعر أو اللوم فىالحقيقة وابدأ بقوله :

مجدنا الخالـد أنا عـرب
خلص والكون فى حجر الفطامه

لو لم أعرفه مواطنا أمينا لقلت : تزييف للتاريخ وتضليل للحقيقة .. ان العرب اخوة دين ، وجيرة وطن بيننا وبينهم مصالح مشتركة وآلام وآمال وكلها اعتبارات جليلة الخطر ولكن .. ولكن هذا كله لا يبرر ولا يسيغ أن نبدأ تاريخنا من منتصفه . فقبل مصر العربية ، مصر الاولى .. مصر الفرعونية .. ان مصر كل لا يتجزأ .. انها مصر الفرعونية ومصرالقبطية ومصر الاسلامية ومصر الحاضرة على السواء .. لا يستطيع ان ينكر هذا احد ولا الشاعر نفسه فى قصيدته « افريقيون وعرب » يقول عن العرب :

أقبلوا بالفتح والايمان والوحى المجيـد
ومشوا فى ظلل الجنات أوحب الحصـيد
ونخيل باسـقات ، طلعها حلو نضـيد
الخ

فى كلمة أقبلوا ثم كلمة الفتحمعنى ( الطارىء ) و ( الجديد ) وهو ما يتناقض مع قول الشاعر : اننا عرب .. ليس عـرب فقط ولكن عرب خلص .. خلص أيضا ؟

وهنا أسائل الشاعر مرة أخرى .. كيف يقرن الفتـح بالايمان والوحى كأنه فى عداد المعانى الشامخة أو المحبوبة . مع أن الفتح فتح أو كما وصفه شوقى :

والفتح بغى لا يهون وقعـه
الا المفيف حسـامه المترفق

ـأتراه يطبق القاعدة القديمة أعذبه أكذبه ؟ كلا يا سيدى . أنا مصرية وباسم هذا النسب العريق لا أتنازل أبدا ، ولن يكون عن امجاد السنين .. عن آثار الفراعين .. عن الهرم (العبقرى) كما يصفه الشاعر نفسه .

والشاعر يجرفه الحماس أحيانا فيجرف بدوره قيما عليا .. كقوله فى مدح الرئيس ، والقول هنا ذو سعة ولكن الشاعر لا يعجبه بيت شوقى فيقلبه ليعبر عن رأيه هو فى السياسة أو فى المدح :

وانبت فى المجـد أبطالهـا
فصالت بهم فى مجال الخطر
( ولم تتفاخر بدسـتورها
ولكن بأسطولها تفتخـر )

انه ليسعدنا يا سيدى الشاعر أن يكون لنا أسـطول ولكن يشرفنا ويعلى من قدرنا .. من كفاحنا .. من بلدنا .. ان يكون لنا دستور .. أليس كذلك ؟ ناشدتك الله الا تقلب المعانى الديمقراطية مرة أخرى ..

وفى قصيدة « القوانين الاشتراكية » يقول الشاعر :

( جمال ) .. حقق ما نادى به ( عمر ) .
فلستبشر البشر ؟
وهلل الريف .. فيه الظل والشجر
والزرع ، والماء ، والفلاح ، والبقر ؟

انك ابن القرية يا سيدى كما انى ابنتها مثلك فكيف يقرن ( شاعر ) الفلاح بالبقر مهما تحكم القافية ؟ ان ( محمد على ) نفسه .. محمد على التركى كان يقرن الفلاح بالسلطان عبد الحميد فيقول فيما أثر عنه ، لجابيه وقد بلغه ظلمه للفلاحين وقسوته عليهم :

« ألم تعلم أن أولياء نعمتى اثنان : السلطان عبد الحميد ، والفلاح .. »

ويسلمنى حديث الفلاح الى قصيدة « القرية » .. قرية الشاعر التى يقول عنها أنها هى التى دفن الجدود بأرضها الخضراء ..

وجرى مسيل الماء ، حول حدودها ، كالحية الرقطاء .

أريد أن أقول ان تشبيه الماء بالحية الرقطاء تشبيه قديم لا يسوغ ـ وبهذه المناسبة أقول ان الشاعر محفوظه كثير يغلب عليه ويحجب عنه لمسات ما كان أحراه أن يجعلها موضـع اعتبار .. فالماء مثلا مصدر حياة بل منه كل شىء حى . والحية مصدر موت وهلاك محقق .. والجو النفسى الذى يوفره الماء مريح هادىء . والجو النفسى الذى تشحنه الحية الرقطـاء مزعج مثير .. قد يعذر العرب فى تشبيههم الماء بالحية الرقطاء لأن عالم الماء عندهم جدول يتأوه أو شريط بسيط يتثنى فشبهوه ببساطة البدائية بالحية الرقطاء وعلق التشـبيه بأذهانهم فرددوه حتى بعد أن رأوا النيل العظيم .. البحر .. ولكن الشاعر المصرى ابن النيل العظيم أقولها وأرددها .. النيل العظيم .. البحر الفياض القدس .. يشبه الماء بالحية الرقطاء .. أم انه يريد أن يقول مرة أخرى انه من العـرب الخلص ؟

وعتبى الأخير ، على التعدد فى الحب . وانا هنا أشير الى قصيدة الشاعر « اكثرمن واحدة » .. هذا التعدد لا نرضاه بل نأباه ماذا يريد الشاعر بقصيدته تلك ؟ أيعنى انه صـريع الغوانى أم أن الغوانى هن صرعاه ؟ .. هذا الذى يجل الحب على الوصف فهو سر بقلبه لا يذيع .. انه فن رفيع بل اغلى الفنون كما يقول .. ولا يجله بعد هذا على التعدد ..

...

بالطبع انا لم اقل كل ما للديوان وما عليه ان هى الا لمسات سريعة أشبه بالتعريف منها بالنقد .

**الدكتورة نعمات احمد فؤاد**




وأيام العز هى أيام السجن التى أصبحت أملا يراود اليائس الذى لا يجد طعاما يأكله أو عملا يدر عليه رزقا أى رزق فينظر الى الماضى متحسرا على تلك الشهور الستة التى قضـاها فى السجن :

ـ .... يا سلام ! .. كانت أيام عز .. اقل ما فيها كنت الاقى لقمة مضمونة .. زى دلوقت يوم ألاقى ويومين لا .. والفلفل والمش هروا مصارين النفر .. طب ادينى قاعد بقالى

أربع تيام أهه من غير شغل . والترعة ناشفه ولا فيه سقيه ولا عزيق .. وابن الأنيته عنده الشغل ومش عايز يشغلنى . أعمل ايه .. مش بلدمتكو السجن أحسن ؟ مش بنشتغل ونشيل طوب ونمسح بلاط ؟ .. وايه يعنى . ما دام بنلاقى أكل كويس .. عدس وطبيخ و .. وعيش طازه .. عيش أبيض من اللى قلبك يحبه وما بتشوفوهش الا فى البنادر .. عيش لو جابوه هنا العالم تغمس به العيش بتاعها .. »

وليس مرسى الفلاح المعدم بطل قصة « أيام العز » وحده فى ذلك السجن الكبير سجن الفقر الذى يطحن الجميع لا فرق بين صغير أو كبير ، جاهل او متعلم فالكاتب يختار موضوعاته وكأنه يتنقل بنا فى جنبات هذا السجن ليفرض علينا نماذج من حياة نزلائه ، فالى جانب الفلاح المعدم نرى الخادم الصغيرة التى تترك قريتها الى العاصمة فرحة تحلم بأن تصبح « بنت مصراوية حلوة ، أحلى حتى من بنات العمدة ، تتكلم بالمصرى وتلبس الفساتين ، وتنام على السرير وتأكل العيش الطازه واللحمة .. » فلا تجد أمامها الا العمل المستمر وكسر الطعام والحزام الجلد الذى تهوى به سيدتها البدينة على جلدها العارى ، تليهما المدرسة الصغيرة التى تحلم بالحب والزواج ولكنها سجينة « الواجب » الذى فرضه عليها الفقر ، يجب ان تعول الأسرة حتى تتزوج أختها الكبرى ويتم أخوها الصغير تعليمه « وهو الان فى الثانية عشرة » ليحل محلها فى الانفاق على الأسرة ، الى الموديل الفقيرة التى تخلع ملابسها أمام « سنة ثانية أو ثالثة الخ .. فجيش النزلاء هذا كبير جرار لأن الفقر لا يرحم صغيرا لصغره ولا رقيقا لرقته والكل أسرى وان كانوا لا يعرفون لهم سجانا بعينه ، ولكنهم لا يفقدون الأمل بل تراهم كذلك العصفور الحبيس فى قصة « عصافير » اذ يتعلق بحديد القفص ويرفرف يدق بهما على السلك الغليظ ولا يفقد الأمل فى الانطلاق يوما

فصبى الحلاق الصغير فى قصة « المحامى » يخرج من المدرسة الى دكان المعلم « يستذكر دروسه فى الدكان ويحلم بأن يصبح محاميا يدافع عن الفقراء ممثلين فى شخص أبيه السجين » وقد يكون الأمل كاذبا ولكنه أمل على أية حال يلوح لخيال الرائى من بعيد فيحفزه على الجد ومعاودة المحاولة أيا كانت النتيجة « فأبو أمين » أضحوكة القرية فى قصة « خضرة » يعيش سنوات طويلة على أمل الزواج من خضرة ، وهو يضع القرش على القرش ليدخر المهر ، خمسين جنيها طلبها أبوها ساخرا ليعجز « أبو أمين » عن دفعها ولكن الرقم الكبير لا يفت فى عضد هذا الهرقل الذى يمضى سنوات طوالا فى عمل أقرب الى عمل الحيوان أو الآلة يراوده أمل الحصول على خضرة يوم يصبح مالكا لخمسين جنيها بالتمام .

ولعل فى نهاية هذه القصة بالذات خير دليل على صدق احساس هذا الكاتب وحسن فهمه لحياة البؤساء والمستضعفين من شخصيات قصصه ، فأبو أمين لا يتزوج خضرة بعد كل هذا الجهد وذلك الصبر ، فالحصول على الأمل بالنسبة لأمثال أبى أمين بعيد .. بعيد وان بدا فى لحظات وكأنه قاب قوسين أو أدنى .

والمحاولة وان فشلت تظهر معدن الانسان وتفصح عن قدرته فى النهاية على مواجهة ذل الفقر بسلاح واحد هو الكرامة فاذا كان العصفور الحبيس لم يفقد جمال ريشه وعذوبة صوته ، فالشاب المتعطل فى قصة « الشحم » ينتفض واقفا يمسح الشحم العالق بيديه بعد أن انبطح تحت عربة عبد الرازق بك ذلك المدير الذى بيده مقاليد الوظيفة والذى يقف آمرا ناهيا لا يتوقع من الشاب المسكين اى مقاومة ولا يرى فيما يكلفه به اى شطط بل يقول لصديقه باستهانة .

— بسيطة قوى .. أى سواق تاكسى ماشى أوقفه يعملها فى عشرة دقايق .. وأجرتها معروفة .. عشرة صاغ بس . وليس « البيه » البدين فى قصة « الشحم » هو الوحيد الذى يمتهن كرامة الشاب الفقير ، فالمرأة البدينة فى قصة « الضربة الأخيرة » تمتهن رجولة الفلاح الفقير حامد فتدعوه ساعة بأبى شوارب وساعة بسمارة ، وتسلط عليه عينيها وسحر جسدها البض كى تشيع الارتباك فى ضرباته ، خشية أن يكسب نقود زوجها وعلب الملبن التى يسيل لها لعاب الفلاحين المحرومين فيخرجون قروشهم المعدودة لتذوب الى غير رجعة فى يد المرأة وزوجها .

وعندما يضيع حامد يوميته كلها فى اللعب يسمع صوت المرأة الحقيقى لا صوتها المنغم الذى كانت تصبه فى اذنيه عندما كانت القروش فى جيبه ، ويفيق الرجل على النبرات الخشنة فيضرب ضربته الأخيرة ، يستعيد بها كرامته ويرمى بعلبة الملبن « المرأة فى نظره مثل الملبن » يرميها فى وجهها ويذهب .

وعز الدين نجيب من مواليد مشتول السوق ، شرقية كما تقول المقدمة ، ولعل هذا هو السبب فى حسن تصويره لحياة الفلاحين وعمق فهمه لمشاعرهم وهو فى هذا تلميذ نجيب لكل من عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس ونأمل ان يكون له فى تاريخ القصة المصرية شان مثلهما .

وتأثر الكاتب بقصة « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى واضح لا تخطئه عين فى قصة « أيام العز » مثلا ، فمرسى وغيره من شخصيات الفلاحين تذكرنا بشخصيات « الأرض » بحديثهم الحى الذى يثير الضحك ولكنه مطعم بمرارة قاسية تعصر القلوب ، الا أن اقتفاء الكاتب لأثر عبد الرحمن الشرقاوى يصل به الى حد افساد البناء فى هذه القصة الجيدة فالكاتب هنا يقحم نفسه فى القصة فى شخصية « التلميذ » ابن القرية الذى يروى قصة مرسى والحريق كما فعل الشرقاوى فى « الأرض » ، وكان لزاما عليه — لما تتطلبه القصة القصيرة من تركيز بالغ — ان يلغى شخصيته تماما ويقصر دور الراوى على صوت محايد يروى الأحداث التى لا يدله فيها بدلا من أن يفسد البناء الفنى باقحام رأيه ومشاعره مع أنه ليس شخصية مشتركة فى الاحداث بل مجرد راو يرويها من خارجها وعليه أن يتركها تفصح بنفسها عن معناها للقارىء



« عاودتنى الرغبة الملحة فى الاندفاع الى مرسى .. كان احساسى قد تحدد .. يجب أن ينقذ من السجن .. بأى شكل ولكنى مرة أخرى لم أستطع أن أفعل شيئا .. ان كل الناس ضده .. حتى أولئك الذين شبعوا ضحكا من كلامه .. لماذا يفعلون ذلك والقمح ليس قمحهم بل قمح عمه وهم يعرفون ما بينهما ؟ الان بدأت أفهم .. انهم لا ينظرون اليه الان كعدو لعمه .. لا .. بل كعدو لهم جميعا .. عدو خطير كان يتهددهم جميعا بالخراب .. »

وغنى عن البيان أن الكاتب هنا يغير بؤرة اهتمام القارىء فبدلا من التركيز على مرسى ومحاولته اشعال النار فى قمح عمه يلفت الراوى أنظارنا الى شخصه ويشتت انتباهنا بالحديث عن نفسه ومشاعره وهو يتفرج على أحداث القصة وليس هذا من البراعة فى فن رواية القصة .

ويجدربنا أن نشير هنا الى أن الكاتب فى عدد كبير من قصص المجموعة قد تخلص تماما من آثار تلمذته على غيره من الكتاب ووجد طريقه للتعبير الأصيل عن موضوعه فاصبح اقدر على التحكم فى مادته وصياغتها فى القالب الفنى المناسب ، ولعل دراسته فى كلية الفنون الجميلة قد زودته بنوع من الاحساس المطبوع بضروريات البناء الفنى وقيمة القالب الذى يصوغ فيه مادته فجاءت بعض هذه القصص آية فى الاتقان كقصص « دياب » و « الضربة الأخيرة » و « سباق » .. نهل ننادى بأن يدخل الكتاب الشبان كلية الفنون الجميلة ليتعلموا قيمة الشكل وأصول البناء الفنى ؟

**الدكتورة فاطمة موسى**

## رينيه ديبو

# أحلام العقل
## العلم والمجتمع المثالي

SCIENCE & UTOPIA
by : René Dubos
*Clumbia university Press*

الناشر: جامعة كولومبيا

اختار المؤلف عنوان كتابه « أحلام العقل » من لوحة شهيرة نحتها الفنان العالمي جويا ، وفيها يصور الانسان وهو يضع راسه بين ذراعيه ، وقد راح في تفكير عميق ، وحول الرأس صور مخيفة من الخفافيش والبوم وقطة مسحورة ، كلها ترمز الى كابوس مخيف يجثم على العقل .. وقد كتب بجوار الصورة « أحلام العقل ، تجلب المخاوف » .

والمؤلف لا يقصد بعنوانه الذى اختاره أن الناس قد يصبحون فريسة للخزعبلات والخوف عندما يطلق العقل العنان لافكاره ، بل هو يستعير تلك الصورة ليرد على الذين يتهمون العلم بأنه لم يوصلهم الى مجتمع مثالى .

والدكتور رينيه ديبو واحد من علماء الحياة المرموقين فى أمريكا ، وأحد أساتذة الجامعة المتخصصين فى علم الميكروبات .. وهو ميال بطبيعته الى الادب والفلسفة والعلوم الانسانية ، ولهذا فهو يعترف صراحة أنه وهو طالب صغير فى فرنسا ، كان ينظر الى العلم على أنه مجموعة من الاسس والحقائق والنظريات المجردة ، وينظر الى المشتغلين بالعلم على أنهم مجموعة من الناس قد تكون الظروف قد دفعتهم للتخصص فيه ، أو أنهم قد اتخذوه وسيلة كي يرضوا فى أنفسهم رغبة طبيعية فى فهم ما يدور حولهم فى الكون ..

ثم يعترف على نفسه صراحة فيقول « ان الحقائق العلمية لم ترتق فى نظرى كثيرا ، وبالرغم من تقديرى لاهميتها ، الا انها كانت فاترة بالنسبة لاحاسيسى وعواطفى ووجدانى » !

وهكذا يعكس ديبو ما يختلج فى نفسه فى كتاب يجمع بين العلم الذى تخصص فيه ، وبين الادب والحكمة والفلسفة التى تختلج بها نفسه .

ويتعرض ديبو الى نقطة حساسة ، يحاسب بها العلماء ، فيقول : « ان التخصصات الدقيقة قد جعلت منهم علماء جاهلين ! .. وهو لا يقصد بهذا أنهم لا يعلمون شيئا ، ولكنهم يعملون بعيدا عن الناس ، فلا يعرفون عنهم شيئا ، ولا يعرف الناس عنهم شيئا ، وأصبحت هناك فجوة عميقة تفصل بينهم وبين رجل الشارع الاصيل الذى يمثل الغالبية العظمى من سكان الارض . »

وينظر ديبو الى العلم على أنه عمل انسانى محض ، يجب ان يظهر بين الشعوب بطريقة مبسطة ، كما ظهرت الدراسات الانسانية ، والعلوم الفلسفية ، والبحوث الادبية ، وبهذا يحس الناس بأهمية العلم !

الا أن المؤلف لم يبين لنا الطريقة المثلى التى يجب على العلماء أن يحذوا حذوها ، فيساعدهم بذلك على وصل الفجوة العميقة بينهم وبين الناس ، وبين دراساتهم والدراسات الاخرى الفلسفية منها والادبية ، خصوصا وأن هناك فروعا من العلوم لا يستطيع عامة الناس هضمها .

ثم يعود الى مناقشة العلاقة التى تربط العلوم الحديثة بما سبقها ، ويعترف ـ صراحة ـ بأن النشاط العلمى كثيرا ما تاثر الى حد بعيد بما سبقه من معتقدات فلسفية ، فأخذ منها نصيبا ، ليساير تطوره الحديث ، ويضرب أمثلة كثيرة تؤيد وجهة نظره .. واخيرا يستنتج أن العلوم والدراسات الانسانية لا تمثل حضارتين مختلفتين ، بل حضارة واحدة تعتز بها البشرية .

ثم يفرد بابا ينتقد فيه أولئك الذين يريدون من العلم والعلماء أن يدفعوا بهم الى مجتمع مثالى ، ويتهمونهم بالقصور فى حل مشاكل العالم ، ويناقش هذه الحقيقة مناقشة رائعة ، ليرد الاتهام عن العلم ، فيقول : « ان العلم قد طوح مثلا بكثير من الامراض وكاد ان يقضى عليها ، الا ان هناك مشاكل تبزغ لنا دون أن نتوقعها ، ويكون من جرائها ازدياد الاعباء على كواهلنا » ولهذا .. فهو يعتقد أنه ليس من العدل فى شىء أن ننظر الى الصحة ـ ممثلة فى التحرر من الآلام والضعف ـ على أنها حق مكتسب ، والواجب على العلم أن يحافظ لنا على هذا الحق ، وان يجد طريقا ليحل لنا مشاكلنا .

ومثل هذه النظرة للعلم ، ما هى الا أحلام العقل التى يقصدها ديبو فى عنوان كتابه ... ولكن الاحلام شىء ، والواقع شىء آخر .

فالعلم من مبادئه أن يحل لنا مشاكلنا ، ويزيح كثيرا من الاعباء عن كواهلنا ، ولكن المشاكل والاعباء لا تحل بالبساطة التى يعتقدها الناس ، فقد يحل العلم مشكلة ، وهو لا يدرى ـ او يدرى ـ أن مشكلة أخرى ستظهر ، وقد تكون المشكلة التى ظهرت أبسط أو أعقد من التى ذهبت .

ومن الامثلة الكثيرة التى يوضح بها المؤلف وجهة نظره ، ان العلم يبحث مثلا عن طاقات أخرى ، لتعوض النقص فى الوقود الذى يستخدمه العالم الآن بكميات ضخمة دون أن يدرى أن هذا الوقود سوف ينضب معينه يوما ما ، ومن أجل هذا لجأ الى الطاقة الذرية ، ولكى نفهم كنهها ، كان لا بد من تجارب ، الا ان التجارب سوف تقود الى تلوث الارض بالاشعاعات ( وقد تقود لاستخدامها كسلاح مدمر ) ، وهنا يخطىء العلم رغم أنفه فى الوقت الذى يسعى فيه الى اسعاد البشرية .. الا أن العلم لن يقف مكتوف اليدين ، بل سيسعى جاهدا كى يجد الحلول ليجنب البشرية تلك المهالك .

والعلم يسعى الى اراحة البشرية من شرورها وآلامها وأمراضها ، وهذا أمر فى ظاهره الرحمة ، وفى باطنه العذاب ، فالناظرون الى الامور نظرة عميقة يعلمون أن الامر سيقودنا الى صراع رهيب من أجل لقمة العيش .. فالارتفاع بالمستوى الصحى ـ وهو ما يتطلبه المجتمع المثالى ـ سيقود الى تكدس السكان على الارض ، فى الوقت الذى نعلم فيه ان المساحات المستغلة لانتاج الطعام لن تكفى هذه الزيادة ، وليس من المعقول أن نترك الامراض تتفشى بيننا ، حتى يحدث توازن بين عدد المواليد وعدد الوفيات .. بل على العلم تبعات ضخمة هنا ، فالواجب عليه أن يريحنا من الامراض ، فى الوقت الذى يجب أن يبحث فيه عن الحلول لتوفير الطعام .

وعلى هذه الوتيرة يضرب ديبو كثيرا من الامثلة الحية ، ويمثل هذه النظرة العميقة يحلل ما على العلم من تبعات تجاه اسعاد البشرية .

ثم تعاوده النظرة الادبية الفلسفية الكامنة فى نفسه ، ويسرد كثيرا من الادلة التى تجعلنا ننظر الى العلم على أنه احد فروع الفنون السامية .. ويقول ان الذين يختارون البحث العلمى ، قد يكونون فى نفس الوقت أدباء وفنانين .. فالانسان الواحد

**قد تعتمل فى نفسه كثير من الاحاسيس العلمية والفنية والادبية والعاطفية .**

**وبالرغم من أن ديبو عالم يبحث عن الحقيقة فى أنابيب الاختبار ، وتحت قوى المجاهر ، الا أن النزعة الادبية تسيطر على وجدانه ، فيميل الى غير بنى مهنته ، وفى هـــذا يقول :**

« انه ليس من المؤكد الآن أن نقول ان جاليليو وأديسون وباستير قد أضافوا الى تقدم البشرية ورفاهيتها أكثر مما أضافه سقراط ولاورتسى وفرانسيس وغيرهم من الفلاسفة والمصلحـــين .. »

**وهذا ما يعترف به ديبو فى الوقت الذى يعلم الناس ان للعلم أياد بيضاء على البشرية لا يمكن نكرانها فى كل مقومات حياتنا ، اذا استثنينا من هذا اسلحة الحروب الحديثة .**

**ويعود المؤلف ليفند عصر النهضة العلمية والصـــناعية ، ويعلق على هذا فى النهاية بقوله :** « ما دام الانسان قد بدأها .. فهل يمكن أن يتنبأ مقدما بنتائجها الحتمية على مصير البشرية فى الاجيال القادمة ؟! » .. وهـــو بهذا يقصـــد ـ فى شرح **مستفيض ـ تلوث الارض والهواء بالنفايات الصناعيـــة التى بدأت تشكل خطرا على السكان والعمال ، ويقصـــد بها الاسلحة المدمرة ، والحروب البيولوجية .. الخ .**

**ويتعرض المؤلف للمكتشفات العلمية ، ونصيب الانسان منها ، وبالرغم من شكوكه فى مقدرة العلم على التنبؤ بما سيحدث من مشكلات قبل وقوعها ، ثم يقابل المشكلة ويحلها ، بالرغم من شكوكه تلك ، الا انه يعترف أن العلماء لا يمكنهم السكوت عـن المشكلات الانسانية التى تنتج من استخدام المعرفة العلمية !**

**وعندما يناقش ديبو الغموض الذى يكتنف علوم التاريخ الطبيعى ( والتى يسميها اوهام الفهم ) ، نجده رائعا فى بعض النقاط ، غامضا فى بعضها الآخر ، وبالرغم من تكراره أن العلم وسيلة للفهم الا انه يقول :** « وبالنسبة لمقدار فهمنا لطبيعة الكون والانسان والحياة ، فلا بد أن نتساءل اولا اذا كنا قد تقدمنـــا كثيرا فى هذا المضمار خلال الالفى سنة الماضية » .

**وبالرغم من قوله هذا ، الا انه يتابع حديثه عن العلم ويذكر أنه الملجأ الذى يعيننا على طرد الاخطاء والمخاوف دون أن يمدنا بالفهم العميق ، ثم هو لا يتعرض لما يقصده من عمق الفهم فى العلم .. ثم يعود ليؤيد ما ذهب اليه فى رأيه ، فيـــذكر بعض المدلولات الاساسية الطبيعية التى جعلتها البحوث الحديثة امرا حيويا .. ثم يسهب فى وصف بعض ظواهر الحياة ، التى يقول عنها :** « اننا لا نفهم منها الا القليل » **ويؤكد انه :** « بالرغم من الانتصارات التى أحرزها العلم فى عالم جزيئات الحياة ، الا أن البرهان لا يزال ينقصنا لاثبات نشأة الحياة ، ولاثبات ان الجسم ما هو الا آلة ، وأن الحياة ما هى الا عمليات متكاملة معقدة ، تجرى بطاقات التفاعلات الكيمائية الطبيعية » .

**ولكن الذى نأخذه على ديبو انه لم يشر بوضـــوح الى أن الغموض الذى يكتنف هذه الآلية قد يرفع عنه الســـتار تدريجيا ، وليس ببعيد أن يتوصل العلم الى ضالته حتى ولو طالت الايام .**

**وناقش المؤلف بعد ذلك نظرية التطور لداروين ، ونظـــرية مندل الوراثية ، وما يمكن ان يأخذه على كليهما ، وما يمكن ان يكونا قد أضافاه الى معارفنا .. فيقول مثلا عن نظرية التطور انها لا تستطيع أن تقدم لنا الدليل على نشأتنا ، ولكنها فى نفس الوقت لا تترك الحقيقة كلها مدثرة بالغموض ، ويهاجم نظرية الوراثة فيقول انها لم تقدم شيئا ذا قيمة الا أنها حققت الاسس النظرية لعلم الوراثة ، وهو بهذا يقلل من قيمة الدراســـات الكثيرة العميقة التى حققتها حتى يومنا هذا .**

**والكتاب يحتوى على الكثير من المسائل التى تحمل العقـــل على التفكير فى كل ماحوله من مظاهر الحياة ، والمؤلف يشيـــر ـ بطرف خفى ـ الى القوة الجبارة التى تسير هذا العالم ، فيزيد من عقيدة المؤمنين .**

**وفى النهاية يختتم كتابه بقوله :** « أن عالم الحياة النابض ، وعالم الجمود والموت ، اللذين تكشف البحوث العلمية بعض أسرارهما ، كلاهما أكبر وأروع وأعظم من كل ما يمكن أن يتولد عن العقل من أفكار ، أو حتى أعظم من أحلام العقل وخياله » .

**الدكتور عبد المحسن صالح**

## عبد الله الطوخى
# النهر
## الكتاب الذهبى

**لايحتل ادب الرحلات فى أدبنا العربى المعاصر مكانة مرموقة بينما حظت كتب الجغرافيين العرب القدامى بأخبار رحـلاتهم ، ووصفهم لما شاهدوه وسمعوه . أما فى أدبنا المعـــاصر فيكاد يكون هذا اللون الادبى منعدما ، ولعلنا لانستطيع ان نذكر غير رحلات محمد ثابت فى ربوع قارات العالم ، ورحلة احمـــد حسنين فى الصحراء الغربية . ورحلة الدكتور حسين فوزى فى البحر الاحمر والمحيـــط الهندى كما صـــورها لنا فى كتابه « سندباد عصرى » . لهذا فان كتاب « النهر » الـــذى نشره عبد الله الطوخى على حلقات فى مجلة « صباح الخير » اولا ثم فى كتاب بعد ذلك،يعد بعثا للون ادبى طالما افتقدناه فىأدبنا العربى**

**ولاينفرد كتاب النهر بانتمائه الى ادب الرحلات فحسب ، بل انه يتفرد ـ فى مجال هذا اللون من الأدب ـ بتناول نهـــر النيل موضوعا له .**

**ونحن نعلم ان المصريين القدماء كانوا يؤلهون النيل ، ويطلقون عليه أسم « حابى » ، كما تغنى به شعراء الفـــراعنة وذكره اخناتون فى صلاته ، هذا الى ان بعض الكتاب والشـــعراء فى الادبين اليونانى واللاتينى قد تناولوا النيل بالوصف ، وكذلك فعل بعض الشعراء الاوربيين فى العصر الحديث مثل « كيتس » و « شللى » و « لى هنت » الذين اتفقوا ذات يوم على ان يؤلف كل منهم أنشودة على سبيل المنافسة الفردية موضوعها النيل .**

**أما فى الادب العربى ، فيقول الدكتور محمد عوض محمـــد :** « الذى نلاحظه من غير مشقة أن نهر النيل لم يجـــد فى الأدب العربى القديم من يعنى بشأنه ، سواء اكان الشاعر ممن زاروا مصر وأقاموا على ضفاف النيل أم ممن ســـمعوا به ، وكان من الجائز أن يصفه على السماع كما فعـــل شعراء الانجليز . »

**( مجلة المجلة ـ العدد ٨ ـ عام ١٩٥٧ ) .**

**ومما يلاحظ أن العصر الذى اخذ فيه الادب المصرى يعـــالج موضوع نهر النيل ، كان مستواه قد انحط كثيرا وذلك بعـــد العصر العباسى الاول ، ونجـــد فى نثر ذلك العصر مجـــرد أوصاف سريعة متلاحقة غير متعمقة تحد من انطلاقهاقيود السجع.**
( النيل فى الادب المصرى للدكتورة نعمـــات احمد فؤاد ـ رسالة دكتوراه لم تطبع بعد ) **كما أن شعـــر ذلك العصر كان اكثره شعر مناسبات تحتفل فيها الدولة بالنهر مثـــل عيـــد النيروز .**

اما الرحالة العرب أمثال ابن جبير ، وعبد اللطيف البغدادى والمسعودى ، فلم يذكروا النيل الا فى اشارات عابرة ، فالنيل لم يكن هدف رحلتهم ، انما كانت لهم اهداف اخرى اهمها أن النيل من القاهرة حتى قوص او أدفو ، كان طريق الحج ، ومن هناك كانت القوافل تتجه الى عيذاب ( القصير حاليا ) حيث تضيق المسافة بين وادى النيل والبحر الاحمر ، ومنهـا يعبر الحجاج الى بلاد العرب فى طريقهم الى مكة .

وربما كان ابن بطوطه أكثر هؤلاء الرحالة ذكرا لنهر النيل وتفصيلا لرحلته التى قام بها من القاهرة الى أدفو فى طريقه الى الحج ، وكان يصف بعض البلاد التى مر بها ويقص ماسمعه من حكايات تتعلق بها ، غير انه حين وصل الى عيذاب وجد سلطان البجاه يحارب الاتراك وقد خرق المراكب فتعذر سفره الى الحجاز ، واضطر الى العودة الى صعيد مصر . وقد اكد عودته الى القاهرة . عن طريق النيل لانه يصرح بقوله :
« وانحدرنا منها ( أى من قوص ) فى النيل ، وكان أوان مده ، فوصلنا بعد مسيرة ثمان من قوص الى مصر . »
ومما يؤكد ان عودته كانت عن طريق النهر انه يربط بين مد النيل وسرعة عودته الى القاهرة حيث ساعد التيار على ذلك . ولم ير داعيا لان يكرر فى عودته وصف ماسبق أن ذكره أثناء رحلته من القاهرة الى الصعيد .

ويبدو أن زهد رحالة العرب فى الوقوف عند النيل يرجع الى انهم كانوا يعتبرونه مجرد مطية لاأهمية لها فى ذاتها ، فكما يركب اكثرنا اليوم القطار أو الطائرة فلا يهتم بوصف الركاب والعربات أو المقاعد ، كذلك يبدو أن الرحالة العرب لم يحاولوا أن يقفوا عند نهر النيل .

أما فى العصر الحديث فقد تناول النيل أكثر الشعراء ، ابتداء من البارودى الى شوقى الى حافظ ابراهيم ، الذى لقب بشاعر النيل ، الى على محمود طه وزملائه من مدرسة الشعر الرومانسى .

اما النثر العربى الحديث فكان أقل احتفاء بنهر النيل ، فلا نجد الا اشارات عابرة اليه لا يلعب فيها النيل دورا أساسيا . وربما كان يحيى حقى اكثر ادبائنا احتفاء بنهر النيل ، لاسيما فى مجموعته القصصية « دماء وطين » ، وفى ذكرياته عن الصعيد فى كتابه « خليها على الله » . ففى قصته «أبو فودة» من المجموعة الاولى نراه يشبه فيضان النيل بالشهوات الحبشية ، ويشبه مجراه بحياة الانسان ، فهو فى الصعيد شاب مفتون بنفسه ، لايكاد يقترب من البحر حتى يصبح شيخا مرت عليه آلاف السنين ، وقد تنازل عن نضاله مع الارض . وفى كتابه « خليها على الله » يذكر النيل بالحب نفسه والسعادة نفسها ، فيصف مراكبه المحملة بالتبن والبلاليص ، واهلها مابين رجل يقفز فى خفة القرد ليتسلق الصارى ، وآخر يمسك الدفة ، الى أن يقول :
« يهتز قلبى حين يقال لى ان الجنازات فى بعض بلاد الصعيد تعبر النيل من الغرب الى الشرق ، أحس اننى اعيش فى عهد الفراعنة ، وأظل أصور لنفسى تأرجح الميت فى القارب فوق المياه ينهى به حياته كما بدأها بتأرجحه فى المهد . وكانت لى جدة تقول ضاحكة أنها تتمنى أن تشيع هكذا جنازتها حتى تشم الهواء قبل أن تغيب فى قبرها . »
وفى آخر ذكرياته يتحدث عن وفاء النيل ، فيذكر منظر الوادى قبيل الفيضان ، وقد جفت الارض وتشققت ، حتى اذا بدت طلائع الفيضان رفعت النسوة رؤوسهن
« وانطلقن فى زغرودة مجلجلة اهتز لها قلبى ، كأنى أسمع لعلعة بوق جيش منتصر مقبل الى أهله من بعيد » .

أما الاجانب فقد احتفل العشرات منهم بنهر النيل ، وكان وسيلة المواصلات الرئيسية بالنسبة لهؤلاء الرحالة أو السياح وأغلبهم من الانجليز والفرنسيين والايطاليين والالمان ، وكان الشرق بالنسبة لهم أرضا مجهولة فى ذلك الوقت يقبلون لاستكشافها . وكان اكثرهم ـ لاسيما فى القرن التاسع عشر ـ يقوم برحلاته فى « ذهبية » أو مركب بخارى . وقد اهتم بعضهم بوصف الحياة الاجتماعية والشعبية فى القرى والمدن على شاطىء النيل ، واهتم آخرون بالوقوف عند الآثار الفرعونية والاسلامية ، بينما جمع آخرون بين ذكر هذا وذاك . وسجل بعضهم رحلته على هيئة مذكرات ، بينما سجلها البعض الآخر فى رسائل كان يبعث بها الى اهله واصحابه ، وسجلها البعض الثالث كذكريات فيما بعد حين عاد الى وطنه . وكان اغلبهم يذكر ماسبق رحلته من اعداد للسفينة ، واتفاق مع بحارتها ورئيسهم ، ومايقوم بين هؤلاء البحارة من ائتلاف واختلاف ، كما يذكر ماتلقاه سفينته من عقبات بسبب الريح او الجزر النيلية المختفية تحت سطح الماء . اما لصوص النهر فلم يتعرض لذكرهم الا قلة منهم على نحو ما فعلت « اميليات . ادواردز
Amelia B. Edwards
فى كتابها « الف ميل فى طريق النيل «A Thousand Miles up the Nile.

وكانت بعض هذه الكتب التى يرجع تاريخها فيما نعلم الى القرن السابع عشر ـ تكتب كدليل ومرشد للسائحين الذين يودون القيام بهذه الرحلة . كما ان كثيرا من الرسامين كانوا من بين هؤلاء الرحالة فسجلوا مشاهداتهم عن طريق لوحات قاموا برسمها وظهرت فى الطبعات المختلفة للكتب التى نشرها هؤلاء الرحالة . ومن المؤسف ان هذه المادة ـ على كثرتها وسهولة تناولها ـ مازال تنتظر الباحث الجغرافى أو التاريخى لتقديم دراسة عنها واستخلاص ما يمكن الافادة منه .

فنهر النيل ـ بالرغم من عظمته وجماله وفضله علينا وعلى الحضارة واختلاطه بكل قطرة من شرابنا وطعامنا ودمائنا ـ لم يظفر من ادبائنا بمثل ماظفرت به كثير من انهار العالم الاخرى كنهر الفولجا الذى الفت فيه الموسيقى وذكره اكثر من اديب روسى على نحو مافعل جوركى فى ذكرياته ، ومثل نهر المسيسبى الذى الف عنه مارك توين كتابه « الحياة على نهر المسيسبى » كما خصه بالذكر فى صفحات كثيرة من روايتيه الشهيرتين « توم سوير » و « هاكلبرى فن » .

والواقع اننا نحتاج الى ادباء ـ مثل عبد الله الطوخى ـ يخرجون من محيط تجارب المدينة والريف التى كاد ان يستهلكها التعبير فى الادب العربى المعاصر ، ليحصلوا على تجارب جديدة ، على نحوماكان يفعل « هيمنجواى » و « موم » وامثالهما من كتاب الغرب ، وعلى نحو مافعل عبد الحميد جودة السحار فى روايته « وكان مساء » وتقع أحداثها ما بين شبه الجزيرة العربية وباكستان . وعلى نحو مافعل فتحى غانم عندما كتب روايته « الجبل » وتناول فيها حياة أهل قرية الجرنة الجبلية . وبالرغم من ان رحلة النهر كان المفروض منها ان تكون رحلة صحفية ، الا ان كاتبها ـ لخبرته الفنية ـ استطاع ان يرتفع بها الى مستوى أدبى ناجح

وهكذا تتضح لنا اهمية كتاب « النهر » ، فهو يجعل نهر النيل ـ لاول مرة فى ادبنا العربى ـ موضوعا ادبيا مستقلا ، كما تتضح لنا مكانته بالنسبة لما سبقه من كتابات تناولت نهر النيل ، فهو يمتاز عنها بانه أقرب الى باب الادب بل انه يختلف عن كتاب مثل كتاب « النيل » لاميل لودفيج فلا ذكر فيه لمعلومات جغرافية او تاريخية كعمق النهر او اتساعه أو الآثار الممتدة على جانبيه ، بل تكاد تتحقق فيه كثير من عناصر الفن الروائى لاسيما عنصر التشويق القائم على الترقب suspense

***

وفى البدء كان الملل، ومن الملل خرجت فكرة الرحلة (ص ٩،٨) لم يكن الهدف منها رؤية جديد بقدر ما كان الدافع اليها تجديد النفس ( ص ٩ ) ، ان رحالتنا يقول : « أريد أن ارى أناسا واشياء واحداثا لم أرها من قبل » . غير انه ما لبث أن اردف قائلا :

أريد أحاسيس تغسلني وتلدني من جديد ( ص ٤٠ ) وهو يكرر هذا المعنى اكثر من مرة أثناء الرحلة ( ص ١١١ ) « هل أنا خرجت الى هذه الرحلة بالمركب لاثبت أنى بطل ؟ لا .. انما قمت بها فى الاصل لنفسى قبل ان أقوم بها لأى سبب اخر . ( ص ١٢٥ ) لم يكن ثمة هدف للرحلة اذن وان كان ثمة دافع اليها . ( ص ١٧٩ ) ولهذا فانه كان يحس فى اكثر من مرحلة من مراحل الرحلة انه فى معركة وليس فى رحلة ، معركة لابد ان ينتصر فيها ( ص ٥٨ ) .

ولم يسافر رحالتنا وحده بل اصطحب معه الرسام حجازى على نحو ما يحدث فى قصصنا الشعبى حين يصاحب البطل فى سفراته صديق ، يتفق معه فى حدود ويختلف معه فى حدود ويدور بينهما حوار صامت او ناطق ، يكشف لنا عن شجاعة البطل أو مخاوفه او آماله ، ويتيح لنا الاستماع الى وجهة نظر اخرى قد ياخذ بها البطل وقد يتجاوزها بالرغم من ادراكه لها . ففى احدى مراحل الخوف والخطر نستمع الى عبد الله الطوخى يقول : « أنا لست وحدى .. معى حجازى الصبور الهادىء كالجمل .. لو يئست سيقوينى ... ولو يئس هو سأقويه . ( ص ٥٨ ) وحجازى ليس زميلا فقط ولكنه صديق ايضا ( ص ١٠ ) وقد اشترك فى الرحلة ليسجلها بالرسوم على نحو ما فعل الفنانون من الرحالة الأجانب الذين قاموا برحلات مماثلة فيما مضى . ولهذا كان من المؤسف حقا أن الكتاب حين طبع قد خلا من هذه الرسوم التى سبق ان نشرت فى « صباح الخير » وكانت لا تقل تعبيرا عن الكلمات ، ولهذا فقد افتقدنا الجانب الآخر من الحوار الذى كان يديره حجازى بريشته ، وكأنما الكتاب طائر بجناح واحد . ويبدو أن الاعتبارات التجارية – كما توهمها الناشر – قد تحكمت عند طبع الكتاب ، فاغفلت هذا المجهود الفنى ، الأمر الذى لم يكن يحدث عندما كان الرحالة الاجانب يقومون بنشر كتبهم عن مثل هذه الرحلة ، حيث كانت اللوحة – المحفورة أصلا على الخشب فى الغالب – تتضافر فى التعبير مع الكلمات .

وكان قد تم الاتفاق مع الريس أبو الريش على السفر فى مركبه وهى تتاهب للابحار من ساحل اثر النبى بمصر القديمة الى بنى سويف . وقد ذهب المسافران الى المركب فى سيارة أجرة وكان هو اخر عهدهما بالسرعة ( ص ١٣ ) . واذا كانت السرعة لم تجد فى القضاء على الملل او هى سببه ، فهل يمكن ان يكون البطء علاجا له ؟ .

لقد وجدا ان عليهما أن ينتظرا شخصا ثالثا ترافقه خواجايه ص ١٦ ) شد ما أسفت حين وجدت ان المركب تحاول أن تقلع بدون هذين الوافدين الجديدين ، فقد كنت متشوقا – مثل رحالتينا – الى التعرف على هذه الخواجايه ، واخشى أن يتسرب الملل الى انا أيضا ، واود لو يصحبنا – قراء ورحالة – خلال مرحلة من رحلتنا . وكنت قد قرات لزميلات لها – خواجايات مثلها – رسائل ومؤلفات يصفن فيها مثل هذه الرحلة فى القرن الماضى ، فقلت لعلها تحاول ان تجدد عهدهن . وعندما همت السفينة بالتحرك وخيل الى انها سترحل بدونها ، قلت اذن هى غلطة « فنية » من عبد الله أن يذكرها مادامت ستختفى بهذه السرعة ، وما دام لن يكون لها دور بعد هذه المقدمة التى هيأتنا لاستقبالها . الا ان ثمة قوة مجهولة رهيبة – وشكرا لها هذه المرة – بدات تكشف عن نفسها وتعلن من الساعات الاولى سلطانها على الرحلة ، قوة لا يمكن السيطرة عليها ولا التفاهم معها .. تلك هى الريح ، وبدونها يدفع التيار المركب الى الوراء ( ص ٢٤ ) .

ومر مركب صغير تبادل بحارته الحديث مع « أبو الريش » ومن خلال حديثهم اتضح أن لصوص النهر سرقوا المركب الصغير فى خور العفاريت ( ص ٣٤ ) . هذا هو عنصر من عناصر الاثارة والترقب .

واخيرا اقبل الاستاذ الياس ومس روبرتا ، فنانة امريكية فى الخمسين من عمرها ، وان كانت لا تزال تحتفظ بحيويتها ( ص ٣٤ ) أذكرتنى على الفور بالليدى دوف جوردون التى كتبت أولى رسائلها عن مصر حول رحلة مشابهة منذ مائة عام تماما ، وماتت فى ذهبيتها ببولاق وقد اشرفت ايضا على الخمسين .

وانتهت لحظات التاهب للرحلة ، ولكن ... قبل ان تتحرك المركب كان الملل قد عاد من جديد ، والحماس للحظة الرحيل قد برد كثيرا وخفت حدته ( ص ٣٩ ) .

ثم ما يلبث ان يظهر خطر جديد ، عنصر آخر من عناصر الترقب ، فالنهر سكك ومسالك ، اذا لم يعرفها المراكبى فمركبه معرض للاصطدام والتوقف ( ص ٤٥ ) مما يذكرنا بما يقول مارك توين من أن على مرشد المركب أن يقرأ صفحة النهر كما تقرأ صفحة كتاب ، وان يعرف مسالكه حتى فى الظلمة كما تعرف الطريق الى بيتك ليلا .

وعندما سالت روبرتا «ابو الريش» لماذا يعود بمركبه فارغا ، أجاب الرجل أن وسائل المواصلات الحديثة هى السبب ( ص ٤٩ ) . تماما كما حدث لنهر السيسيبى ، بل لمعظم أنهار العالم فعندما قام مارك توين برحلته بعد واحد وعشرين عاما من عمله السابق ، كمرشد على سفن نهر السيسيبى ، وجد أن النهر الذى كان مزدحما بالسفن قد كاد يخلو الآن منها بسبب استخدام مواصلات اكثر سرعة . ولخص لنا «ابو الريش» الموقف بقوله ان الزمن اصبح زمن سرعة ( ص ٥٠ ) وضحك ضيوف المركب ولكن « أبو الريش » لم يضحك .

وبدأ دخول الليل ، وسير المركب فى الليل محفوف بالمخاطر فقد تصطدم بمركب آخر ( ص ٥٢ ) وهذا خطر جديد يضاف الى الخطرين السابقين « تضرب فى حجر ، أو يطلع علينا حد من أولاد الحرام » ( ص ٥٣ ) . ومن قبل كان توقف الريح هو الذى يمنع المركب من السير ، اما الآن فان الريح موجودة ، ولكن الخوف هو الذى يمنعها من السير . « اليس هذا عيبا .. ان نبدأ رحلتنا بالخوف ؟ .. » ( ص ٥٦ – ٥٧ ) . لهذا بدأ رحالتنا يشك فى امكان وصوله الى غايته ويتساءل ، أحقا سنصل الى أسوان؟ ( ص ٥٨ )

ويبدو ان الأخطار تتضافر معا ، فتوقف المركب معناه اتاحة الفرصة لكى يقترف لصوص النهر جرائمهم . وعندما غنت روبرتا فى ظلمة الليل وفى هذه اللحظة ( ص ٦٤ ) زاد اشفاقى على المركب ومن فيه ، مع أن عبد الله لم ير فى غنائها الا ما يبدد الوحشة . اما أنا فقد خشيت أن يسمعها لصوص النهر فيفطنوا الى وجود المركب أولا ، ثم يتوهموا أن فيه حسناء تزيد من اغرائهم على اقتراف جريمتهم . ويبدو أن الريس « أبو الريش » كان يتفق معى فى هذا الخوف ولو لم يصرح به ساعتها – حتى لا يتهم بالجبن – بل صرح به بعد زوال الخطر فى اليوم التالى ( ص ٧٥ ، ٧٩ )

وعندما أعلن الريس أن مركبنا فى « خور العفاريت » هبط قلبى كما هبط قلب رحالتنا ( ص ٦٨ ) وقد نجح الكاتب فى تصوير الفزع والخوف والتوتر ، حتى لقد أفزعنى معه .. بالكلمات الفارغة التى كانوا يقولونها .. بالصورة المهزوزة للريس ابو الريش وبرصاصته التى أطلقها فى الظلمة للتحذير والارهاب .. بتهكم الياس عليه فى وقت لامجال فيه للتهكم ثم بتوهم ظلال الاشجار قوارب مقبلة .. فما افظع أن يباغت الرجل الرجل دون أن يرى الواحد منهما الاخر ( ٧١ ) .

هنا فقط ، وعند ظهور الخطر ، اختفى الاحساس بالملل ، وكأنما على انسان هذا العصر أن يعيش احدى هاتين : حياة الملل أو حياة الخطر .

وفى الوقت الذى نزلت فيه روبرتا والياس القرية التى رسا المركب على شاطئها للتجول فيها ورؤية اشياء لم ترها من قبل

( ص ٧٧ ) ظل عبد الله وحجازى قابعين فى المركب يتبادلان الحديث عن الملل ، وكان قد تسرب الى حجازى أيضا ـ ولو انه فى صورة أقرب الى القلق ـ فيقول انه لا يستطيع أن يرسم شيئا ( ص ٧٧ ) لهذا ما لبث أن غادر المركب ـ قبيل هبوط الليل ـ مع دوبرتا والياس ليستقل القطار من المساندة الى بنى سويف حيث ينتظر صديقه عبد الله ، بينما يستقله الاخران فى الاتجاه العكسى عائدين الى القاهرة .

بهذا أصبح رحالتنا وحيدا مع «أبوالريش» ومساعده «دسوقى» ـ على شاطىء مظلم مجهول ( ص ٨٨ ) وفجاة اقبل لص من لصوص النهر ، أعطانا عبد الله الطوخى صورة مقربة له ، فاذا بها صورة انسانية ، لعلها لم تكن فى واقع الرحلة على هذا النحو ، انما استطاع عبد الله الطوخى الاديب أن ينفذ اليها عبر الظاهر اللاانسانى للص .

ثم بدأ الحديث عن النساء ، طلائع الاحساس بالحرمان،عقبة جديدة تنبع من طبيعة الانسان هذه المرة ، وتقف الى جانب الريح واللصوص والمياه الضحلة ، والحديث يدور حول اخلاص النساء ، ونساء المراكبية بوجه خاص الذين يغيبون عن زوجاتهم شهورا ( ص ١٠٤ ، ١٠٥ ) .

ولم يعد هنالك شىء فى النهر يستحق أن يراه الانسان ولو بعين واحدة ( ص ١٤١ ) شىء واحد فقط ، كان يجعله يفتح عينيه وينظر اليه ويستمع بلهفة وشغف : « هذه البوابير التى كانت تمر بين الحين والحين الى الشمال والى الجنوب ( ص ١٢١ ) ولهذا ، وعند قرية اليمون ، غادر عبد الله المركب ، واستقل احدى العربات ، وبعد دقائق كان فى بنى سويف يعانق صديقه حجازى .

وفى بنى سويف اكتشف عبد الله ان جاجارين رجل الفضاء دار حول العالم فى ٨٩ دقيقة ، وكان هو قد استغرق خمسة أيام من القاهرة الى بنى سويف بمركب ( ص ١٤٠ ) واسقف كنتربرى ينصح زعماء العالم بالتفاوض على سطح سفينة فى عرض البحر لحل مشاكل العالم ، فالعالم محتاج الى المركب حاجته الى الصاروخ ( ص ١٤٣ ) .

وفى بنى سويف لم يجدا وابورا من بوابير النهر ، وبعد ثلاثة أيام من الانتظار قفزا الى أتوبيس ، وبعد ثلاث ساعات ، كانا يهبطان المنيا . ودار حوار بين عبد الله وحجازى ، عبدالله يريد أن ينهى الرحلة وحجازى مصمم على مواصلتها .

ومن المنيا بدأت تجربة الوابور يقوده الريس احمد ، وقد تنازل الريح الآن عن سلطانه أمام سلطان البخار ، وبدأ البحث عن شىء جديد ، غير أنه لم يكن هناك الا زرع على اليمين وجبل على الشمال ( ص ١٧٧ ) لهذا فقد نصحهما حسين أفندى مهندس الوابور قائلا : « اكتبوا عن الناس اللى فى الوابور » ( ص ١٧٧ )

وكانت هذه نصيحة ذهبية قوبلت بالاهمال ، المهم أن يقطع رحالتنا المسافة التى فرضها على نفسه بأقصى سرعة . لهذا عندما علم أن سرعة الوابور لا تزيد عن ٣ كيلو فى الساعة وتبددت الهالة التى طالما نسجها خياله حول وابور الاسكندرية (ص١٧٩) لقد ظن أنه تحرر من العقبات التى فرضتها الطبيعة على المركب لكنه سرعان ما وجد انه يواجه العقبات نفسها : البطء ، والأراضى العالية والواطية التى تتفرس البوابير فيها دائما . « ألم يكن أبو الريش يقول هذا وبالالفاظ نفسها تقريبا ؟ ( ص ١٨٠ ) بل ولصوص النهر ( ص ١٨٣ ) ودواماته ( ص ١٩٠ ) والحرمان والحنين الى المرأة .

وهكذا أعلن عبد الله خيبة أمله فى الوابور ، ومن الغريب أنه حن الى أيام المركب : « اين سرسبة الماء التى كنا نحس بها ونسمعها والمركب تشق بنا طريقها بهدوء فى قلب النهر ؟ أصبحنا وكأننا فى مصنع عائم » ( ص ١٨٢ ) .

وهاجمه حنين العودة الى بيته وزوجه وأطفاله،ويدور الحوار من جديد بينه وبين حجازى ، ليتغلب على ضعفه ويواصل رحلته . وكأنما هو « أوليس » يتغلب على ما يواجهه من عقبات عقبة بعد أخرى ؟ وهو فى طريق عودته من حروب طرواده . غير أن « بنيلوبى » زوجته وابنه تلمياك اللذين ينتظرانه فى وطنه أتيكا كانا هدف رحلته . أما رحالتنا فقد ترك زوجته وأولاده خلفه فبدت عقبة كبرى بالاضافة الى ما يواجهه من عقبات . لهذا فقد بدأ عبد الله يكتشف أن المسير فى النهر . «مجرد المسير .. انتصار ضخم يستحق التهنئة ( ص ٢١٢ ) كما اكتشف أخيرا سرا من أسرار ملله « طوال الرحلة ، وموقفى من عذابات رجال النهر موقف المتفرج على المأساة .. فى المركب والوابور على السواء .. اليس هناك عمل أعمله .. اى عمل ؟ » ( ص ١١٢ ) .

وتزحف الحمى على عبد الله ، أى تزحف عقبة جديدة تضاف الى ما سبقها من عقبات فى سبيل مواصلة الرحلة ، ويئن فى مرضه قائلا : « أنا لا اعرف ماذا أريد من حياتى : انا شهيد .. مجرد البقاء فى الحياة استشهاد » ( ص ٢١٧ ) « طول عمرى وأنا غارق فى الحيرة ( ص ٢١٨ ) .

ومن أسيوط حتى أسوان ، زحف الملل على الملل ، وأصبح الأسلوب بعكس رغبة الخلاص من الرحلة ـ ومن التعبير عنها ـ باقصى سرعة . وحتى حجازى ـ الذى يمثل جانب الارادة والتصميم ـ يقول : « أن بعض الحيوانات تنقرض لانهما لا تستطيع التكيف مع البيئة التى تعيش فيها وهو يحس انهما ينقرضان شيئا فشيئا ( ص ٢١٣ ) .

ولهذا فعندما اقترب عبد الله من أسوان ، لم يكن قد بدأ رحلته بعد ، وما كان ليبدأها أبدا على هذا النحو . بدأ بالملل وانتهى بالملل مضافا اليه أحزان النهر وعذابات رجاله . لقد تم مظهر الرحلة ، تم السفر من القاهرة الى أسوان ، لكن فشلت الرحلة فى داخل النفس ، الرحلة الحقيقية التى كانت الهدف الأساسى . وكأنما عبد الله الطوخى ما كتب « النهر » الا ليثبت أن الملل ليس نتيجة لرتابة الايقاع فى العالم الخارجى كما توهم عند بدء رحلته ، بل هو احساس داخلى نتيجة لظروف أقوى وأسباب أعمق ، وليس تغيير المكان وطريقة الحياة الا محاولة مصطنعة لاجدوى من ورائها للهروب من مواجهة السبب الأصيل لكل سأم ينتشر فى حضارتنا . « فالنهر » قصيدة من قصائد الملل فى عصرنا ، تشبه قصائد اليوت ، وقصص البرتو مورافيا الأخيرة ـ مع اختلاف الوسيلة والتعبير . وكأنما هى الوجه النثرى لقصائد صلاح عبد الصبور فى ديوانه « أقول لكم » فى أدبنا العربى المعاصر ، حيث تستخدم الاشارة الى رحلة مشابهة كرمز لعله استمده من رحلات السندباد ـ فالمركب تحطمها الصخور ، وملاح هذا العصر يموت قبل أن يصارع التيار ، ويعود من بحار الفكر دون فكر ..

ولكن عبد الله الطوخى تفوق فى التعبير عن رحلتيه ، رحلته التى تمت ورحلته التى لم تتم ، على كثير مما سبق ان قدمه فى مجموعتى قصصه « فى ضوء القمر » و « داوود الصغير »

ولاشك ان عبد الله الطوخى قد استفاد بخبرته القصصية ، فأستطاع ان يرتفع عن المستوى التسجيلى للوقائع والاحداث ، وتمكن من الدخول برحلته فى دائرة الفن الروائى ، فجعل للشخصيات أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية ، كما ان الابتداء بالملل والانتهاء به الى جانب دلالته الموضوعية ، له وظيفته الفنية : فقد أضفى على الرحلة وحدة شعورية متصلة ، هذا بالاضافة الى عناصر الترقب والاثارة .

ان النهر عند عبد الله الطوخى ليس مجرد المجرى ، ولا هو القرى والمدن الواقعة على ضفتيه بآثارها القديمة وحياة سكانها بل هو التعرف عليه بتذوق مياهه ( ص ١٥ ) وبالاستحمام فيها ( ص ٣٢ ) . انه المرسى المزدحم بالمراكب والبوابير والصنادل والقوارب ، وحركة التفريغ دائرة على قدم وساق والأصوات العالية والشمس العالية ( ص ١٤ ) ، وهو المركب وشراعه ،ودفته وخنه ، وبحارته ، واللغة التى يتكلمونها ، وعذاباتهم وأحزانهم ، وهو الريح الراكدة والريح العاصفة ، الريح التى تكاد تقلب المركب والريح التى تنقذه ، وهو المركب تشق طريقها فى الموج وكل ما حولها ساكن مظلم حتى لكان للزمن صوتا وهو يعبر بحورا وفراغات لا شكل لها ولا معالم ( ص ١١٤ ) وضجة الوابور الفظيعة تأكل الصمت أكلا ( ص ١٨٠ ) والملل ينخر النفوس سواء على المركب أو الوابور ، وهو الأشجار وقمم الداخن على ضفتيه ، وانقطاع أخبار العالم والنظر اليه من بعيد ، ومقام سيدى احمد النوتى الذى كان يأبى أن ينجس النهر ومات شهيده ( ص ١١٩ ) ، وهو الشوق الى عالم النساء والشك فى اخلاصهن والرجال فى النهر بعيدون عنهن ، وهو المرض والحمى والهذيان والحر الذى يسلب كل قدرة على الرؤية والتفكير ، وهو الطمى الذى يقال ان بشرة أوزوريس كانت فى لونه ( ص ٢٠١ ) ذراته البنية تحمل قوة الاخصاب ( ص ١٩٥ ) ، وهو صديق الجبل يصاحبه فى سيره كأنهما رفيقان يتعانق تاريخهما ويمتزجان ( ص ٢٠٢ ) . انه الصراع الخرافى مع ظلمة النهر ولصوصه وأحجاره وطرقه ومسالكه : عناصر الترقب والتوتر قاربت بين الرحلة وبين الفن الروائى .

**يوسف الشارونى**




« حركة البعث فى الشعر العربى الحديث » واحد من كتب الدكتور ماهر فهمى فى الادب الحديث الذى له فيه اجتهاد موفق .

والمؤلف من المعتزين بتآليفهم وما وصلوا اليه فيها . يبين لنا ذلك من مقدمة هذا الكتاب التى ذهب فيها الى انه لم يرض عن كتاب « الاتجاهات الادبية فى العالم العربى الحديث » لأنيس المقدسى ، على ماللكتاب من قيمة علمية ، اذ ياخذ عليه انه حين ارخ للسياسة قد أغفل صانعى السياسة فى العصر الحديث وهم جماهير الشعب ، كما انه لم يعرض عرضا واضحا لكثير من المشكلات الجذرية فى مجتمعنا العربى كالحديث عن الاشتراكية مثلا ، ولم يتناول الخصائص الفنية او بنية القصيدة ، واخيرا فانه وقف طويلا عند الشعر فى الشام ، ولم يلتفت الا عرضا لبقية الشعر العربى ، ومن هنا كان الموضوع - كما يقول المؤلف بحاجة الى دراسة جديدة .

ونكاد نعتقد انه لا ينبغى الآن أن ندافع عن دراسة المقدسى ، وانما الذى ينبغى علينا أن نسير مع المؤلف فى دراسته حتى نهايتها لنرى : هل ادت الى النتيجة التى كان يرتجيها لدراسته أم لا .. وهل هذه الدراسة مبتوتة الصلة ، مقطوعة النسب بالدراسات الاخرى فى الادب الحديث . أم ان لها شقيقات وأمهات ؟

على ان المؤلف يبتدرنا فى مقدمته باعلان النتيجة التى وصل اليها ، وهى « أن الشعر العربى قد بقى حقيقة ينبض عن قلب واحد كانما هو وجدان فرد واحد ، يتلقى أحداث الحياة من بيئة واحدة ، ولا يكون الاختلاف فى أمر من أمورها ، الا كما تختلف نظرة المرء الى الحياة ، عندما تتطور ثقافته . ولكن ايمانه يبقى نقيا راسخا . »

وايا كانت النتيجة التى وصل اليها ، فاننا نرى انها لم تات من دراسة الشعر العربى فى بيئاته المتعددة ، وانما أتت من دراسته فى بيئات ثلاث هى مصر والشام والعراق ، واهمل المؤلف خمس بيئات اخريات هى اليمن والمغرب والحجاز وليبيا وتونس .

وبالرغم من أن المؤلف قد علل اهماله لدراسة الشعر فى هذه البيئات الخمس ، فاننا نعتقد أن هذه نفسها كانت واحدة من المآخذ التى اخذها على دراسة المقدسى .

ونكاد نعتقد ايضا انه لو درس الشعر فى هذه البيئات الخمس مع البيئات التى عنى بدراستها فلربما جاءت النتيجة مختلفة عما وصل اليه من أن الشعر ينبض عن قلب واحد ، كانه وجدان فرد واحد ، ذلك لأن هناك تيارات ثقافية وفكرية مختلفة سواء اكانت عربية او غربية تؤثر فى جوهر الشعر من حيث نظرة الشعراء والقراء والنقاد جميعا تجعله يختلف فى بيئته عنه فى بيئة اخرى بل اننا لانذهب بعيدا اذا قلنا ان الشعر حتى فى البيئة الواحدة « لم يكن ينبض عن قلب واحد كانه وجدان فرد واحد » على أن هذه النتيجة توصل اليها من قبل دارس آخر هو الاستاذ عمر الدسوقى واشار اليها فى مقدمة الجزء الاول من كتابه الادب الحديث الذى صدر فى عام ١٩٤٨ ، وان كان الباحث الاخير يشهد على نفسه بانه لايعفى كتابه - على ضخامته - من التقصير ، وان الذى يشفع له فى ذلك انه محاولة لدرس الادب الحديث على فى الباحثين من يتابع الموضوع ويوفيه حقه

ويضم كتاب الدكتور ماهر ثلاثة ابواب عقد فى الباب الاول منها فصلا تحدث فيه عن الوعى السياسى ،وتتبع الأحداث السياسية فى العالم الاسلامى كله منذ الربع الاخير من القرن الماضى ، ويذهب المؤلف الى ان البحث فى أسباب انهيار البناء الاسلامى لم يكن قاصرا على جمال الدين الافغانى ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبى وان كانوا أعلاما على الطريق ، وانما كان الوعى السياسى عاما ، بعد أن سلطت كثير من الاضواء على هذا الجسم المريض ، فالداعون الى الاصلاح لايفتأون يتداولون الامر ، والجرائد تبسط المشكلة والقارىء العادى بدا ينضج ويشارك برأيه . ومن هنا تبلور الاتجاهان وسارا جنبا الى جنب ، وان كانا فى الواقع من وحى جمال الدين الافغانى .

ويناقش المؤلف الوعى السياسى بهذا العمق ، وبنفس الاسلوب الذى يشع من تمهيده للوعى السياسى . فالثورات التى حدثت فى البلدان العربية والاحداث السياسية مدعومة بالوثائق السياسية. كل هذه كانت مجالا خصبا لان يظهر فيه اجتهاد المؤلف ووعيه السياسى .

ويتناول الفصل الثانى الشعر السياسى ويذهب المؤلف الى انه ساير تطور الوعى السياسى معللا ذلك بأن الشعراء افراد من الشعب يحسون بأحاسيسه ، بل هم أشد احساسا واكثر وعيا فى بعض الاحيان فالجامعة الاسلامية مثلا كان لها دعاتها من الشعراء فى جميع الاقطار من أمثال احمد شوقى ، وأحمد الكاشف والشاعر

العراقى « الخضرى » واحمد نسيم ، ومعروف الرصافى «العراقى» وامين نصر الدين « الشامى » ومحمد طاهر السماوى كما ان مشكلة الاستبداد التركى وتطلع العرب الى الحرية فى ظل الدستور كانت من المشاكل التى جعلت الشعراء السابقين وغيرهم ينحون باللائمة على عبد الحميد ، بل ويهاجمونه هجوماً عنيفاً فى كثير من القصائد .

ثم يختلف المؤلف مع انيس المقدسى فيما ذهب اليه من ان شعر المصريين قد خلا من ذكر المظالم التى عانت منها الاقطار العربية الاخرى وهم يتحدثون عن الدستور اذ يرى المؤلف ان المصريين تناولوا ذلك تناولا مرا ، ولكن موضع الاختلاف بينهم وبين شعراء البلاد العربية انهم لم يذوقوا الظلم ، وانما استمعوا اليه من أخوانهم العرب ، ورأوا المهاجرين باعينهم بينهم فى ارض مصر ومن هنا كان الدعاة من الشعراء يحضون على الثورة لانها السبيل الوحيد الى الحرية بعد أن فشلت كل السبل فى نيلها . بيد ان هناك اتجاهين آخرين يصاحبان الدعوةالى الثورة ويؤيدانها اماالاول : فهو الالتفات الى التاريخ العربى القديم وتناول أمجاده لمقابلة التفات الاتراك لتاريخ التتار وتمجيدهم له . واما الاتجاه الثانى : فكان اشد عنفا ، وقد وضح فى تصوير آلهة المغول الوثنية والاستهزاء بها ، ثم وصم الاتراك بالكفر والدنس الذى لايطهره الا الطوفان .

على ان المؤلف يعلل صمت الشعراء المصريين تجاه الثورة العربية التى قامت فى الجزيرة العربية عام ١٩١٦ بانهم كانوا تحت حكم الاستعمار البريطانى ولذلك كانوا يعرفون جيدا خبث الانجليز وفظائعهم ، ولا يطمئنون ابدا الى التحالف معهم ، وهم يذكرون « دنشواى » وهى لاتقل فى بشاعتها عن اعمال « جمال باشا » ومن هنا كانوا لا يذكرون فى أكثر الاحيان الا الرابطة الاسلامية القومية التى تربطهم بدولة الخلافة

ويمضى المؤلف فى حديثه الى ظهور دعوة القومية العربية فى الشام ، غير انه ما ان ظهرت تلك الدعوة حتى صاحبتها دعوة اخرى تحمل فى أطوائها وأد القومية العربية فى مهدها . تلك الدعوة هى النعرات المذهبية التى ترد كل شعب عربى الى مجده القديم المزعوم ، وهنا التفت الشعراء الى تلك الامجاد يتغنون بها .. فيتغنى المصريون بالفراعنة ، والعراقيون بالبابليين والاشوريين ، والشاميون بالفينقيين وهكذا .

ويتساءل المؤلف هل معنى هذا أن مفهوم القومية العربية لم يعد له وجود ؟ ويجيب على هذا السؤال بالنفى لان الناس لايمكن أن تنسى اللغة المشتركة والآمال المشتركة على أضعف الايمان

وفى الفصل الاول من الباب الثانى يتحدث المؤلف عن المفاهيم الاجتماعية الجديدة فيعرف بها ويتتبع الحياة الثقافية والتعليم فى مختلف البلاد العربية ، ويسخو فى تصوير هذه الجوانب فى مصر ، فى الوقت الذى أجمل فيه تصوير هذه الحياة نفسها فى بلاد الشام والعراق . ومع ذلك كله فانه لم يغفل ذلك الصراع الذى قام حول الأخذ باساليب الحضارة الغربية . وطبيعى أن يكون أصحاب هذه الدعوة من ذوى الثقافة الاوربية . غير ان هذه الدعوة كان لها رد فعل عند دعاة الاصلاح ، ولكن على اسس دينية عربية . اذ ذهب هؤلاء الى أن الانسياق وراء تقليد الغربيين فى كل شىء سوف يفقد الامة احساسها بكيانها ويدفعها الى الفناء فى الحياة الغربية ، فنادى هؤلاء الدعاة بأن النهضة لاينبغى ان تقوم الا على أساس التمسك بتقاليدنا وديننا

ويسوق الحديث عن تلك المفهومات الجديدة الى الحديث عن الاشتراكية فيذهب المؤلف الى ان هناك طبقتين فى البلاد العربية أشد ماتكونان تباينا .. طبقة حاكمة غنية موسرة غاية فى الثراء، وطبقة فقيرة معدمة غاية فى الفقر تضم الزراع والعمال ، ولذا فانه يعرض لمادبجته أقلام الدعاة واساتذة الفلسفة والاجتماع ونفر من المفكرين فى البلاد العربية والعالم اجمع حول هذا الموضوع وينتقل بعد ذلك الى قضية المرأة فيتحدث عنها من كل جوانبها . ويعرض المؤلف لهذه المشاكل بأمانة اذ يعرض اراء المعارضين والمؤيدين على قدم المساواة ويقف من كل منهما موقف المحلل والمناقش لا موقف الذى يعرض القضايا ثم ينسحب من اقرب باب يدلف به الى موضوع آخر

ولم ينس المؤلف ان يحدثنا عن دور الصحف الحاسم فى هذه المعارك جميعها بما كانت تروى من اخبار النشاط النسوى ، ومن تطورات الانقلاب « الكمالى » فى تركيا وآثاره فى المجتمع النسوى

وهذه المفهومات الاجتماعية الجديدة التى طرأت على مجتمعنا العربى كانت موضوع دراسة المؤلف مع الشعراء فى الفصل الثانى من الباب الثانى الذى عنون له بالشعر الاجتماعى . اذ كيف يمكن لهذه النهضة الاجتماعية التى تود ان تسود فى المجتمع العربى ان تقف على قدميها دون ان تساوقها حملة شديدة من الشعراء والكتاب على ادواتنا الاجتماعية . ومن هنا يبدأ هذا الفصل بنماذج مما كتبه الكتاب فى هذا الصدد ، ثم يلتفت بعد ذلك الى الشعر الذى ساير النهضة الاجتماعية ، ونعى على الشعوب العربية أدواءها الاجتماعية ويستشهد على ذلك كله بشعر من الشام والعراق ومصر . ومن هنا فاننا نرى المؤلف فى ضوء الافكار التى وصل اليها من خلال القضايا التى عرضها فى هذا الفصل يخلص الى ان هذه المعارك التى دارت فى الوطن العربى انتهت بانتصار أصحاب التحرر على أصحاب المحافظة ، لان الشباب الذين تقبلوا هذه الدعوات هم الذين حملوا لواءها ، ولم يمض جيل واحد حتى كان دعاة المحافظة قد تركوا الميدان ، ولكن منهم من خلف آثارا اقوى من كل جديد .

وشىء آخر انتهى اليه المؤلف وهو ان الدعوة الى خلق ادب اقليمى ، تلك التى تبنتها بعض الصحف وتزعمتها السياسة الاسبوعية لم تنجح ، لان الأحداث السياسية والاجتماعية فى الوطن العربى كان يتردد صداها فى الافق كله ، ولذا فان الدارس للشعر العربى الحديث يجده شعر بيئة واحدة لها مقومات واحدة . وكأنما هو ينبض من قلب واحد .

اما الباب الثالث وهو الباب الاخير من هذا الكتاب ، فان المؤلف قد خصص فيه فصلا للحركة النقدية ذهب فيه الى ان حركة احياء الشعر العربى القديم انهت دورها حين بدأ الشعراء ينسجون على نمط فحول الشعر العربى القديم . غير أن الشعر بقى بحاجة الى خطوة اخرى بل خطوات ، ومنذ نهاية القرن الماضى بدات الدعوة الى تمثل الشعر الغربى تتخذ طريقها حين كان المثقفون يقرأون الشعر الغربى فيجدون فيه انطلاقا من كثير من القيود ، ويجدون فيه تعبيرا مباشرا عن الموضوع ومن هنا قامت حركة الترجمة للأشعار الغربية من يونانية وانجليزية الى فرنسية وغيرها

وعلى أثر ذلك قام النقاد يدعون الى التجديد فى المعانى ، لان الشعر ليس غزلا ورثاء ومدحا وحسب . واخذت حركة التجديد بعد ذلك فى الاتساع ، وتكاثرت سهام النفاق ، واستمرت هذه الحركة طوال الربع الاول من القرن العشرين ، وقد نظر النقاد من خلالها الى موضوعات الشعر والى اطاره او شكله محاولين تحطيم الاطار وتغيير المنظر . وهاجم العقاد شعراء المناسبات الذين يرون انه أصلح شعر لايقاظ الامم واتهمهم بالجهل لان للشعر طريقا آخر لايقاظ الامم غير المناسبات . وطالب بعض النقاد بتنويع القوافى والأوزان فى القصيدة الواحدة ، ثم انتقل الامر الى مسالة اخرى شديدة الاهمية عظيمة الخطر وهى الصنعة والترصيع والاكثار من التشبيهات والاستعارات والكنايات حتى تصبح القصيدة كالثوب المبرقش تختفى قيمته خلف زخارفه

ومن النقاد من سمى هذا اللون من الادب بادب الفقاقيع الذى تهفو به الريح ولا يثبت امام النقد ولا أمام الذوق وان كان سليما ، فالتعبير المباشر عن خواطر النفس هو ما ينبغى أن يلتفت اليه الاديب وبطبيعة الحال فقد كان المجددون فى الادب من ذوى الثقافة الأوربية ولذا فان فريقا ممن يحرصون على مقومات ادبنا الموروث هاجموا الداعين الى التجديد ، لان هذه الدعوة الى الانطلاق وراء مايسمونه بالجديد انما هى دعوة الى الزراية بتراث العرب منذ كان لهم شعر وكيان .. وحض على النيل من لغة القرآن ، ولذا فقد سمى « الرافعى » كتابه الذى تناول فيه هذا الموضوع « تحت راية القرآن » واما من حيث شكل القصيدة أو اطارها الخارجي فرأى هؤلاء ان تنويع القوافى وتغيير الأوزان فى القصيدة الواحدة بدعة غريبة لاتلائم اذواقنا .

على أن المؤلف الذى يرى أن هذه الحركة خلقت لنا مجموعة من الكتب النقدية من أهمها تحت « راية القرآن » للرافعى ، «ومنهل الوراد فى علم الانتقاد » لقسطاكى الحمصى ، و « الديوان » للعقاد والمازنى .

ويمضى المؤلف فى التعريف بهذه الكتب الى أن يصل الى « الديوان » وهنا نراه يتوقف فجأة ليتدخل مدافعا عن شوقى زاعما أن العقاد قد تخير لنقد شوقى من حيث الوحدة العضوية قصيدة من قصائد الرثاء المليئة بأبيات الحكمة ، ومن طبيعة بيت الحكمة أن يستقل بمعناه وأن يستشهد به الناس منفردا ، فمن الطبيعى أن يستطيع العقاد تغيير ابياتها كما يشاء ، ثم يعمم هذا الحكم على الشعر العربى جميعه .

ولم تكن هذه المسألة هى الوحيدة التى اختلف فيها المؤلف مع العقاد ، وانما نراه يختلف معه فى كل دعواته التجريدية فى الشعر العربى تقريبا . وينتهى من هذا الاختلاف الى قوله « ومهما كان من الامر بالنسبة لتعسف العقاد فى نقده فالذى لاشك فيه ان حركة النقد الحية المتصلة كان لها أثرها فى الشعراء ، وفى اهتمامهم بشعرهم . ومن هنا جاء التطور الفنى فى شعر البعث » .

ومن هنا انتقل الى الفصل الاخير فى دراسته ، وهو الذى عقده للخصائص الفنية لشعر البعث ولذا فانه يرجع بنا الى منتصف القرن الماضى ليتعرف على شعر طائفة من شعراء العراق والشام ومصر وبعد ذلك يتحدث عن التمهيد لشعر البعث وعن الصنعة الشعرية عند هؤلاء الشعراء ، وهم فى مصر : البارودى ، والرافعى ، وشوقى ، وحافظ ، ومحرم . وفى العراق : الرصافى والزهاوى ، والكاظمى ، والشبيبى . وفى الشام : شفيق جبرى ، ومحمد البزم ، وخليل مردم ، وخير الدين الزركلى ، وغيرهم ممن تأثروا بهم فى تلك الفترة .

ويرى المؤلف ان الصنعة الشعرية عند شعراء البعث قد مرت بمرحلتين : الاولى نجد فيها التراكيب الفخمة المتقنة والخيال الحى الذى يتدخل العقل الواعى فى جموحه ، والموسيقى الخطابية فى أكثر الاحيان والتمسك بالوزن الواحد وكثيرا ما يبدأ الشاعر قصيدته بالغزل كما يصنع الشاعر العربى القديم والمرحلة الثانية للصنعة الشعرية بعد حركة النقد الكبيرة تتمثل فى ترجمة الشعراء واقتباسهم من الشعر الاوربى واحساس الشعراء بانهم قد قيدوا بعمود الشعر العربى القديم ، وانهم فى حاجة فعلا الى شئ جديد .

هذا هو مجمل مافى الكتاب من آراء تحتاج الى المناقشة والمراجعة ..

ونكاد نعتقد ان المآخذ التى أخذها المؤلف على أنيس المقدسى توجد الى حد بعيد فى هذه الدراسة ، وبجانب ذلك نرى أن المؤلف ليس له اتجاه واضح فى دراسته فبينما نراه قديما يحافظ على القديم ويمدح القدماء ، اذ بنا نراه فى أحيان أخرى تواقا الى تجديد كذلك الذى قام به بعض الشبان من الشعراء . وهو بين القدماء والمتحررين من القافية وعمود الشعر العربى ينكر فى امعان ماقامت به مدرسة الديوان ، فلم يستشهد بدعوات العقاد النقدية الا لاتهامه بالتعسف فى تطبيقها ، ولم يعتبر شعر أعلام هذه المدرسة كعبد الرحمن شكرى والمازنى والعقاد وتلاميذهم شعر بعث بالرغم من أنه حشد للبعث شعراء كثيرين لايعرفون من البعث الا اسمه .

واخيرا فاننا نرى ان هذه الدراسة متأثرة الى حد بعيد بكتاب «الادب الحديث» للاستاذ عمر الدسوقى ، فالمؤلف الاخير يتحدث عن الثقافة الاجنبية ، والنهضة القومية ، والمظهر السياسى والمظهر الثقافى ، والمظهر الاجتماعى ثم النقد الادبى ، وبعد ذلك يتحدث عن الشعر بعد البارودى ، ثم عن خصائص المدرسة التقليدية ويلى الجزء الثانى فى الادب الحديث الجزء الثالث .

ونكاد نقول ان كل القضايا التى عرض لها الدكتور ماهر قد عرض لها الاستاذ عمر فى كتابه هذا ، وان كان الدكتور ماهر قد استشهد ببعض الشعر فى الشام والعراق أكثر من الأستاذ عمر .. غير أننا نعود فنقول : ان آراء الباحثين تتفق الى حد بعيد حتى فى حبهما للرافعى ، وكرههما للعقاد ، ودفاعهما عن شوقى وغير ذلك . ومع ذلك فان الدكتور ماهر لم يشر الى هذا الكتاب الا على أنه مرجع كباقى المراجع فحسب . ومن هنا نعتقد أن المؤلف لو اعطى نفسه فرصة أكبر لخرج بدراسة اتم واوفى وخاصة وانه مزود بأصالة الباحث وعدته وعتاده .

وعلى أية حال فان هذه المآخذ لاتمنعنى من ان أشيد بهذا الكتاب القيم الذى يستطيع صاحبه باسلوبه المبسط الجميل أن يبصر شداة الأدب بحقيقة النهضة الشعرية فى أدبنا العربى .

**عبد الحى دياب**

# الندوات الثقافية... فى شهر

تقدمها : نجاة شاهين



## الجوانية فى الأدب



الدكتور عثمان أمين

القى الدكتور عثمان أمين يوم الأربعاء ١٨ أبريل محاضرة فى جامعة القاهرة عن « الجوانية فى الادب » ومن المعـروف أن المحاضر صاحب الفلسفة الجوانية اهتدى اليها بعد طول درس وتأمل وتجربة واصبحت منهجه لا فى الفلسفة وحدهـا بل فى التاريخ والفن وكل مجال اخر منمجالات المعرفةالانسانية متمثلا بالحديث الشريف « ما من عبدالا وله جوانى وبرانى ( بمعنى سريرة وعلانية )فمن أصلح جوانيه أصلحاللهبرانيه، ومن أفسد جوانيه أفسد الله برانيه » .

وقد حاول سيادته فى بدء المحاضرة شرح معنى كلمة جوانى وبرانى فهما لفظان عربيان وردا فى معاجم اللغة وكتب الحديث والتاريخ والرحلات ، وان كان اهل البلاد العربية لا يزالون يستعملون لفظ الجوانى بضم الجيم لا بفتحها كمـا هـو الواجب . والفلسفة الجوانية هى فلسفة تحـاول أن ترى الأشخاص والاشياء رؤية روحية ، وتنظر الى المخبـر دون المظهر ، وتبحث عن الواقع بعد ملاحظة الخارج ، وتلتفت الى المعنى والقيمة والماهية والروح من وراء اللفـظ والحس والأغراض .

ومثال ذلك ما روى عن سقراط أنه رأى رجلا وسيما بدينا فقال له « يا هذا كلمنى حتى أراك » ولا شك أنه يقصد أن يقول لهذا الرجل كلمنى حتى أرى مخبرك لا سورتك المادية التى أمامى .

وينتقل سيادته بعد ذلك الى موضوع محاضرته وهـو الأدب الجوانى .. وقد جال سيادته بنا فى هذا المجال جولة واسعة من أدبنا العربى والاداب العالمية ، وحاول أن يقدم لنا خلال هذه الجولة نماذج أدبية عديدة يمكن أن تقوم مقـام الشرح والتعليق فى موضوعه وهى كيف عبر الادباء الخالدون تعبيرا جوانيا خالدا فى ادابهم .

وأول صورة أدبية رائعة تمثل بها سيادته جاءت من القرآن الكريم وهى قوله تعالى .

« قالت الاعراب امنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسـلمنا ولما يدخل الايمان فى قلوبكم »

وقد عبر النبى عن هذا المعنى فى كثير من أحاديثه « ان الله لا ينظر الى صوركم وأموالكم ولكن الىقلوبكموأعمالكم » كما ألم الشاعران العربيان المتنبى والشريف الرضى الى التفرقة الدقيقة بين العرضى والجوهرى ، وبين ما هو كمى وكيفى فى بيتين من الشعر يقول الأول :

واطراق طرف العين ليس بنافع
اذا كان طرف القلب ليس بمطرق

ويقول الثانى :

لا تجعلن دليل المرء صـورته
كم منظر حسن عن مخبر سمج

وانتقل المحاضر بعد ذلك الى الاداب العالمية فقـال ان الشاعر الالمانى « هينتج شتاين » قد عبر عن الفرق بين المظهر والمخبر فى وصفه لاحد أخواله فيقول

« لم يكن الرجل من ناحية مظهره ممن يبعثون على الاحترام فمن الداخل كان أحق الناس بالتبجيل لقد انطوى قلبه على اخلاص ووفاء شبيهين بما نعرفه فى أبطال المسرح الأسبانى فى عهوده القديمة »

كذلك تتجلى الجوانية فى أروع صورها عند الشاعر «جوته» ففى « فاوست » يعطينا صورة رائعة لما ينجم عن عصيان الله وكذلك فى أحاديثه مع سكرتيره « اكرمان » عن اصالة الامة فيقول :

« لا شيء يصلح لأمة من الأمم الا اذا كان نابعا من صميمها ، ومن حاجاتها العامة ، دون محاكاة فرعية لغيرها من الأمم »

وهو فى تصويره لعالم الشاعر يصوره تصويرا جوانيـــا فيقول :

« الشاعر المطبوع يعرف الدنيا بفطرته وهو ليس فى حاجة الى تجارب كثيرة ليصورها ، وانى لا أجد متعة الا فى تصوير عالمى الداخلى قبل أن اعرف شيئا عن عالمى الخارجى »

وفى كتابه : « الوشائج المتخيرة » يتحدث عن جوانيـــة الانسان فيقول على لسان أحد ابطال روايته :

« الانسان نرجسى النزعة حقا يحب أن يرى نفسه فى كل مكان » ، ويقول على لسان اخر

« هكذا يتناول الانسان كل ما يجده خارج نفسه . »

ومن أدب تولستوى يسوق المحاضر أمثلة كثيرة يتجـلى فيها تعبير الاديب العالمى تعبيرا جوانيا فيقول :

« اننا حقيقة فى حاجة الى ثورة ، ولكنها ليست ثـورة دموية ـ بل ثورة فى ضمائر الناس وقلوبهم ، تدفعهـم الى التنازل طوعا واختيارا عن غنائمهم ، والى عدم التمسك بحياتهم البليدة »

وفى عام ١٨٨٤ كتب تولستوى الى زوجته يقول : « اننى أكرر أن سعادتنا لا تتوقف على كثرة ما نملك ، والى كثـرة علومنا وفنوننا بل الى حالتنا الروحية والنفسية »

وفى كتابه « مملكة الله فى داخلك » يقول عن الحكومة :

« لسنا فى حاجة الى وضع القوانين ، بل نحن فى أشد الحاجة الى تهذيب النفوس وما تغيير القوانين والانظمـــة ـ جاء تغيير الناس ـ الا قول عابث »

وقال عن النجاح :

« ليست العبرة بما نحصل عليه فى أعمالنا ، من النجـاح البراق اللامع بل بالروح التى تكون لنا أثناء تأدية أعمالنا »

وفى الشرق موطن الروح نجد طاغور أكبر شعراء الهند يفرق فى كتابه « السادهانة » بين الفلسفة اليونانية والهندية فيبين أن الأولى فلسفة نشأت وراء الجدران أما الثانية فنشأت فى الغابات والآجام ، فلذلك قامت الحواجز بين الانسان والطبيعة عند الغربيين واتصلت الحدود فى عقيدة الهنود . ويقول انك تستطيع أن تنظر الى الطريق نظرتين ، الأولى تحسب فيهـا كل خطوة تخطوها ظفرا بلغته ، والثانية تريك الطريق وكأنه جزء من غايتك ، فالعلم الغربى غايته أن يملك كل ما يمتد اليه ومطلبه القوة ، والفكر الهندى غايته أن يتصل بكـل شيء ومطلبه الفرح .

وعند اقبال شاعر الباكستان نجد الجوانية تتمثـل فى تزكية الوعى عند الذات ، فيقول ان منتهى غاية الذات ليس أن ترى شيئا بل أن تصير شيئا .. وفى أشعاره يقول « أشدد عقدة ذاتك واستمسك بكيانك الصغير ، ما أجمل أن يصقل الانسان ذاته وأن يختبر رونقها فى سطوع الشمس فاستأنف تهذيب اطارك القديم وأقم كيانا جديدا هو الحق ، والا فذاتك لا تزيد على أن تكون حلقة من دخان . »

ويختتم المحاضر جولته بنظرة فى أدبنا العربى الحديث . فيسوق عدة أمثلة من كتابات العقاد ، مثل قوله عن جهـاد الضمير .

« ليست حرية الضمير مطلبا محدود المسافة يرحل اليه الانسان ، ثم يصل اليه ويقعد عنده ، ويكف بعده عن كل عناء انما حرية الضمير جهاد دائم وعمل دائب يتقدم فيه الانسان شوطا بعد شوط ولا يفرغ من جهاد يومه الا لينظر بعـده الى جهاد مستأنف »

ويتغنى ابو القاسم الشابى متجاوبا مع الطبيعة فى قطعة وصفها الدكتور عثمان بانها تمثل التعاطف مع الكون .

وأفتح فؤادك للوجود وخله
واتركه يقتحم العواصف هائما
حتى تعانقه الحياة ويرتوى
فتعيش فى الدنيا بقلب زاخر
فى نشوة صوفية قدسـيـة

لليم للامـواج للديجور
فى أفقها المتلبد المقـرور
من ثغرها المتأجج المسجور
يقظ المشاعر حالم مسحور
هى خير ما فى العالم المنظور

# مأساة جميلة والشعر الحديث



عبد الرحمن الشرقاوى

لعل من أهم الاحداث فى موسمنا الثقافى والمسرحى عـرض مسرحية « مأساة جميلة » لعبد الرحمن الشرقاوى ، وقـد مثلتها فرقة المسرح القومى ، وأثارت سلسلة من المقـالات والدراسات النقدية التحليلية . كان اخرها الندوة التى اقيمت بقاعة ناجى يوم الأثنين ٢٣ أبريل .

اشترك فيها الدكتور شكرى عياد ، الدكتورة فاطمة موسى ، بكر الشرقاوى ، دكتور شوقى السكرى ، صلاح جاهـين ، محمد الجيار ، وكمال نشأت ، دكتور عفيفى محمود ، والمؤلف الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى

وقد تناول المتناقشون المسرحية من كل جوانبها . كنص مطبوع وكعمل مسرحى . وقامت الدكتورة فاطمة موسى بمهمة تقديم المسرحية للحاضرين

فبدأت حديثها بالاشادة بالمجهود الضخم الذى بذلته الفرقة والمخرج لأنها مسرحية طويلة صعبة . والنص المطبوع يختلف اختلافا طفيفا عن النص الذى قدم على المسرح ، فقد حذفت بعض المشاهد ، وان كان يعاب عليهم شيء فهو انهم لم يحذفـوا أكثر مما حذفوا ، ولا يرجع هذا لضعف فى المناظر ، ولكن لاحتشادها وصعوبة اخراجها ، ومن حسن الحظ أن النص موجود تحت يد من يريد الحصول عليه كاملا

ثم تحدثت عن موضوع المسرحية وهو مأساة الجزائر ، وكلمة مأساة فى رأيها ، قد أوقعت النقاد فى حيرة ، وجعلتهـم ينقسمون فى محاولة تحديد مفهوم المسرحية .

ان المأساة عادة يسقط فيها البطل ، فكيف يمكن اطـلاق الكلمة على مسرحية تصور كفاح بعض المجاهدين الجزائريـين الذين لفت كفاحهم العالم .

والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى « جميلة » وقـد قدمها المؤلف على أنها فتاة صغيرة تقيدا منه بالاحـداث التاريخية المعروفة ، وقد دفعه تقيده بالتاريخ الى ان يقدم الشخصية من خلال الحقائق ، وان كان قد حاول مع ذلـك ان يجعل لها أبعادا ، مثل تصوير حزنها لوفاة صديقاتهـا ، وعمها ، ثم يحاول أن يصور من طرف خفى قصة حب بينهـا وبين البطل « جاسر » .

ولم يتقيد المؤلف بشخصية البطل التاريخية وهو يوسف سعدى وأدخل زعيما لا أدرى لزومه فى المسرحية الا أن يكـون قد أدخله لبيان العناصر الانسانية فى شخصية جميلة وهـو حبها للبطل فى تكتم لأنها فى معركة ولا ترى أن الوقت يسمح بمثل هذه العواطف ، ثم يخلق سلسلة من الأحداث تبـدأ بالمجزرة التى حدثت فى الجزء العربى من المدينة وتسببت فى

تأجيج أوار الثوار ، والمؤلف يرينا كيف أن هذه المذبحة أثرت فى حياة البطلة ، فقد قتل عمها وناس كثيرون تعرفهم ، وظهرت الحاجة للقيام بعمل معين ، فكان من الطبيعى أن تكلف بهذا العمل ، ثم نرى بعد ذلك الملهى الفرنسى الذى انتقم فيه الثوار لمجزرة الحى العربى ، ومن أجلها قبض على جميلة وحوكمت ، وفى قلعة الفرنسيين حيث يعذب الجزائريون نرى صورة أخرى تعذب فيها جميلة ، ورغم صعوبة المنظر الا أن اخراجه كان مقنعا للغاية ، وقد أبرزت فى مشهد التعذيب فكرة الصلب ، فكانت المجاهدة تتحمل آلام البشر وهى شبيهة بالقديسين

واعترضت الدكتورة فاطمة على اظهار منظر التعذيب كاملا على المسرح لأن الجمهور لم يكن متشوقا لمزيد من فظاعة المنظر ، وادخال هند شريكة جميلة ، وتصويرها بصورة فتاة ضعفت وانتهك شرفها فأصبحت مجنونة كأسوأ ما يمكن ان تصل اليه فتاة .. وفى الوقت الذى تقاوم فيه جميلة وتحاكم ويبرز الكاتب مهزلة المحاكمة ، تحدث مفاجأة دخول جاسر فى محاولة يائسة لانقاذ جميلة فيقبض عليه ، ويخيل الى الناس أن الفتاة تفجع فى بطلها ، ولكن صوت دوى قنابل الثوار المجاهدين ، يعيد الايمان الى النفوس ، بأن الركب يسير والنصر آت لا ريب فيه .

وبعد هذا التلخيص التحليلى الذى قدمته دكتورة فاطمة تحدث دكتور شكرى عياد ، فقال ، ان احساسه نحو المسرحية يشكل انطباعا قويا عنيفا من الصعب تحويله الى نقد أو تحليل ، ووحدة المسرحية كما يبدو هى وحدة شعورية لا مسرحية . وحدة الانسان الذى يريد أن يحب فيجد نفسه مضطرا للبغض والقتل ، وحتى فى اللحظات التى يجيش فيها الصدر بالحب ، يجد لزاما عليه أن يكتم عاطفته ، نجد ذلك واضحا فى شخصية « جان » الفرنسى ، و « سيمون » الغانية الباريسية ، كما نجده فى قصة حب جميلة وجاسر التى لا تصل الى نهاية

ولغة عبد الرحمن الشرقاوى هى قصيدة تعبر عن مأساة الانسان فى هذا العصر الذى يضطر الى الفداء ، وهو لا يريد الا الحب ، هذه هى الأزمة والمأساة ، وهى التى دعت المؤلف لان يكتب هذه الكتابة وأن يغلى هذا الغليان ، فالى أى حد يطابق هذا العمل ما يمكن أن نسميه مفهوم الفن والمأساة ، لا أظن أننى أستطيع الكلام عن هذا هنا ، بل لا أجد الجرأة أمام هذه التجربة الضخمة ، لاننا فى الواقع كنا نرى لوحات بطولية عريقة لكفاح الجزائر ، ولا أظن أن هذه المأساة الحية يستطيع أن يفكرفيها الانسان وهو هادىء ، وثورة الجزائر أوحت بكثير من الاعمال الفنية لكنها لم توضع أبدا فى هذه الأبعاد الضخمة التى قدمتها المسرحية ، وأسهم المخرج والممثلون فى هذه التجربة العنيفة التى لا تشبه ما تعارف عليه الناس فى الفن ، فهزت الناس هزا عنيفا ، حتى المسرح اليونانى الذى كان يظهر النساء مولولات ، لا يمكن أن يعطى هذه المناظر المرعبة وهذا الاحساس بالمأزق الكبير الذى يجد الانسان نفسه فيه نتيجة لعداوة القدر ، وقد ضربت المسرحية بمقاييس الفن عرض الحائط لانها مأساة حقيقية هى معنى جديد للمأساة ، والى أى حد نعتبر هذا الواقع المثير المؤذى مسوغا فى عصرنا . هذا هو مبعث الحيرة التى بدأت معى منذ مشاهدة المسرحية ، ويجب أن أقف عند حد الحيرة لأنى لا استطيع ان اعطى أى حكم لا فى الحاضر ولا فى المستقبل .

ثم تحدث الاستاذ بكر الشرقاوى فقال ان المسرحية يجب أن تناقش على أنها مكسب حقيقى للشعر الحديث ثم تساءل هل «مأساة جميلة » مسرحية درامية تستهلك قوة المشاهد وتتطور الشخصيات فيها تطورا منطقيا ، ويكون كل مشهد نتيجة منطقية للذى سبقه ، أم هى مسرحية ملحمية ، وهو يرى رأى الكاتب المسرحى الكبير « برخت » فى أن الشكل الملحمى هو أقرب الاشكال لطبيعة المسرح الحديث فنحن حين نراها معروضة نرى لوحات الصلة بينها لا تكاد تكون منطقية بقدر ما هى شعورية ، وصفة أخرى للمسرح الملحمى هى الاستفزاز فهو لا يهدف الى اراحة الجمهور ، وتكاد هذه الصفات تنطبق تماما على مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى ، فقد قدم لنا قضية وكان المفروض أن نحكم عليها ، ولكنه لم يضعنا أمام القضية بل أخذ تلك الصفة الملحمية حين جعلنا تنفجر غيظا وكراهية للاعمال البشعة ، فبالرغم من أن الجميع يعرفون نهاية المسرحية الا أن المؤلف استطاع أن يستفز الجماهير حتى النهاية

وعلى هذا فنحن اذا ناقشنا المسرحية على ضوء المسرح الارسطى ، لاصبحت المسرحية مجرد عمل شعرى كبير ، أما اذا ناقشناها على أنها عمل له صفات ملحمية لاصبحت تجربة خطيرة ، وان كان يحزننى أن المسرحية لم تأخذ تطورها الكامل كملحمة ، والسبب فى ذلك هو اسم « جميلة » ،فان واقعية هذه الشخصية كان يضطر المؤلف الى التقيد بالاحداث التاريخية ، ولا يترك حرية التطور الفجائى ولو رفعت شخصية « جميلة » وأصبحت رمزا ، لانطلق عبد الرحمن انطلاقة هائلة وقدم لنا عملا ملحميا كاملا

وصفة أخرى من صفات المسرح الملحمى تحققت فى مأساة جميلة ، وهى أن العمل الملحمى يرفض عجز الانسان أمام القدر ، ففى مقالة لبرخت يقول أن الانسان لابد ان يظهر على المسرح كشخصية تفلت من القدر . » وهذا ان لم يظهر واضحا فى « جميلة » الا أنها تعطى ايحاء بذلك .

ومن رأى المتحدث أن اخراج المسرحية كان بطيئا وضارا جدا بالمسرحية ، وان أشاد بما بذل من عناية فى تحديد الشخصيات مثل شخصية « جان » وشخصية « بيير » ، كما أن الاخراج من ناحية التعذيب كان مقنعا جدا ، وأن كان من الأفضل الا يظهر على المسرح لان السماع قد يعطى ايحاء أقوى من الرؤية كما انه ليس من اليسير أن تحافظ ممثلة على مستوى واحد من الاجادة كل يوم

وختم بكر الشرقاوى حديثه بالتعبير عن اعجابه بأجمل صورة للتعذيب ـ ان صح هذا التعبير ـ وهى صورة انسانة مسلمة تقول الله اكبر على صليب وتتحدث عن المسيح ، وتحت قدميها مسيحى يعتبرها جان دارك .

أما الدكتور عفيفى محمود فقد تناول فى حديثه الجانب الشعرى من المسرحية وقال ان الحكم على المسرحية حتى الآن هو انها نصر للشعر الحديث ، وفى الواقع أن الشعر الحر له طريقة فى النظم وكذلك التقليدى ، أما الشعر فى حد ذاته فهو يختلف تماما عن القالب الذى وضع فيه ، وقد نجح المؤلف فى انطاق شخصياته فى سهولة ويسر ، ولا يرجع ذلك الى لون النظم الذى اختاره بقدر ما يرجع الى تغلغل الكاتب فى الشخصيات

وتحدث عن ظاهرتين فى شعر المسرحية نتجتا عن استخدام المؤلف للشعر الحديث

الأولى : حدوث شىء اسمه البيت العملاق أى أن عدد التفعيلات تزيد ثلاثا او اربعا لدرجة ان القارىء يضطر الى الجرى وراء أربعة أو خمسة أشخاص قبل أن يصل الى نهاية البيت

والثانية : تحطيم التفعيلة ، فهو لا يعطينى تفعيلة كاملة ويرد صلاح جاهين عليه فى هذه النقطة فيقول ان الشعر الحديث لا يقسم الشطرة الى تفعيلات بل الى حركات وسكنات ، وعاد دكتور عفيفى محمود فقال ان شوقى فى مسرحه الشعرى وزع بيت الشعر التقليدى على ألسنة المتحدثين على درجات أربع

الأولى : أن تنطق احدى الشخصيات بيتا من الشعر وترد الاخرى ببيت آخر

والثانية : البيت يقسم بين شخصين

الثالثة : بيت قارب الانتهاء ينطقه واحد ويأتى الثانى فينطق الجزء الصغير

الرابعة : تقطيع البيت الواحد على اربعة اشخاص

ومعنى هذا ان الوزن التقليدى لا يمكن أن يكون حائلا دون مرونة الحوار .. ومفتاح النجاح الاول ليس قالب الشعر بل الفهم العميق للشخصيات

ورد الشاعر محمد الجيار على بكر الشرقاوى فى نقطتين الاولى اقتراحه برفع اسم جميلة من المسرحية ، فقال ان جميلة هى كل الشخصيات ، وهى فعلا رمز

ثم ايده فى أن مأساة جميلة تعتبر شهادة ميلاد جديدة للمسرح الشعرى ، وانها خلصتنا من صلبان القوافى ، ويجب على المسئولين الذين لا يعترفون بالشعر الحر أن يعتبروا « مأساة جميلة » قانونا جديدا يقضى بأحقية الشعر الحر فى الحياة .

ودافع الشاعر كمال نشأت عن الشعر الحر ، وفى رأيه ان هذا القالب الذى وضع فيه الشرقاوى مسرحيته هو أنسب القوالب لروح العصر والبيئة . وقد نجح عبد الرحمن فى تقريب النماذج البشرية الى الأذهان . وجعلها تتكلم بأسلوبها فى حياتها ، فهى مسرحية معاشة

واخيرا جاء دور المؤلف الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى الذى شكر السادة النقاد ، ثم قال ان لديه بعض اعتراضات على ما قيل الليلة . ففى رأيه ان المناقشة تحولت الى شعر جديد وشعر قديم ، فى حين أنه لما اراد تسجيل هذه التجربة الانسانية الخطيرة وانفعل بها كأى مواطن عربى ، كان كل ذهنه محصورا فى مأساة الانسان المعاصر الذى يجد نفسه مضطرا الى حمل السلاح ليفسح لنفسه مجالافى الحياة ، ولم يكن فى ذهنه شكل معين ، وحين بدأ يكتب وجد نفسه يكتب شعرا متحررا من كل شىء الا وحدة الشعور ، كما اعترف بأن هدفه كان استفزاز الجمهور اكثر من اهتمامه بالحبكة .

* * *

# الموسيقى العربية ووسائل نهوضها



السيدة ام كلثوم

وفى المعهد العالى للموسيقى العربية دعت السيدة ام كلثوم الموسيقيين العرب لمناقشة قضايا الموسيقى العربية ووسائل علاجها يوم السبت ١٩ ابريل .. وتحدث فى الندوة الدكتور يوسف شوقى ، واحمد خيرت ، وسليمان جميل ، واحمد شفيق ابو عوف ، واحمد فؤاد حسن ، وعزيز الشوان ، كما حضر الندوة أحمد سعد الدين

وبدأ الحديث بسليمان جميل فقال انالمناقشات التى دارت أن حول موضوع الموسيقى العربية لم تتناول بعد جذور الموضوع . والمشكلة فى رأيه مشكلة تراث وحاضر ومستقبل ، ولا شك أن هناك جهودا يقوم بها محبو الموسيقى العربية ، كما توجد فى وزارة الثقافة جهود تطويرية أخرى ، ولكن النهوض بمستوى موسيقانا لن يتحقق الا بتكتل هذه الجهود بدل تقسيمها الى قسمين اهلى وحكومى لان هذا يتعارض مع اشتراكيتنا الجديدة

وقال الدكتور يوسف شوقى أن المشكلة تختص بالموسيقى العربية من حيث المغنى والمؤلف والعازف فنحن اذا حاولنا حصر عدد الأصوات الجيدة القادرة على اداء الغناء العربى لوجدناها قلة ، وجاء بعدها جيل يمارس الغناء بالهواية وأصواته رديئة . والعود والقانون والناى حتى الان ليست لها كتب دراسية يستطيع أن يستعين بها العازف فى دراسته . لقد انتهت مرحلة الانتقال التى كان فيها الاستاذ يعلم تلميذه بنفسه ، ونحن الان فى حاجة الى التعليم الجماعى ، وقد طالبنا بحل هذه المشاكل ولكنها لا تحل بالكلام .. ولا يمكن أن تحل فى الكونسرفتوار لان لنا لغة لها خصائصها المتميزة ، ودليل ذلك انه حين عربت « الارملة الطروب » ، وقع الخميسى فى أخطاء ، فالقاف والعين والغين والهاء والصاد والضاد والحاء وهمزة القطع لا تغنى ، وحين حولت الأوبريت الى العربية ، سمعنا موسيقى جميلة جدا على كلام عربى ضعيف ولم يكن من السهل تمييز الكلمات ، فيجب ان يوجد استاذ يطوع أساليب اللغة العربية لخدمة الموسيقى المصرية . كما يجب طبع كتب تدوين « النوتة » العربى كما يجب تعليم الناس كتابة موسيقى غنائية

وبالتعليم ودراسة القوالب الموسيقية وتقنين الغناء العربى تبدأ نهضتنا الموسيقية ، وللنهوض بالأوبرا والاوبريت يجب فتح الباب لكل من يريد أن يسهم بموسيقاه بشرط ان يكون مؤهلا ولا شك أن الصالح فقط هو الذى سيبقى ويعيش ، والباقون سيقضون على أنفسهم بأنفسهم

شىء آخر نأخذه على وزارة الثقافة هو أن ٩٩٪ من لجان الموسيقى من غير المختصين ، فيجب أن يعدل هذا الوضع ويقتصر على الحرفيين وبهذه الطريقة تحل مشاكل الموسيقى حلا منطقيا

ثم تحدث عزيز الشوان فأيد كلام الدكتور يوسف شوقى ، وقال انه لا يجب علينا ان نخجل من الاعتراف بأن آلاتنا الموسيقية بدائية يلزمها تطوير وتحسين ، والمشكلة فى نظره مشكلة نقص التعليم ، فكلنا يعرف أن هناك نقصا فى المعاهد العليا ، ومعهد الكونسرفتوار مفتوح لخدمة الموسيقى غير العربية .

ويقترح الاستاذ أحمد خيرت عمل اقامة حفلات موسيقية مماثلة للحفلات التى نقيمها للموسيقى الغربية ، نحاول أثناءها تقديم موسيقانا فى احسن اطار ، وبهذا نقنعاولئكالذين كفروا بالموسيقى العربية بأهميتها واصالتها

وقال أحمد سعد الدين انه تربى فى معهد الموسيقى العربية منذ ٣٧ سنة وعاصره فى عهوده المختلفة وحين جاء الى وزارة الثقافة اخذ على عاتقه خدمة الموسيقيين واول خطوة انه جمع الموسيقيين العرب وطلب منهم اعمالا يقدمها للوزير الذى كان قد سبق أن قدمت له أعمال ركيكة ، ولكن لم يصلنا الا شريط واحد لسيمفونية ابو بكر خيرت . وفشل المهرجان الذى كنا نود اقامته . وطلبنا مساعدة الموسيقيين على عمل تخت عربى فطالبونا ب ١٠٠٠ جنيه دفعناها وانتظرنا تقديم عملهم فاذا بهم يفاجئوننا بحفلة مخجلة

وهنا تحدثت ام كلثوم ، فقالت كيف توضع ميزانية لتكوين تخت عربى قدرها ١٠٠٠ جنيه فى الوقت الذى يتكلف فيه أوركسترا القاهرة السيمفونى ٩٥ الف جنيه فى السنة ، وبعد هذا ننتظر ان يقدم عمل جيد ، ان هذا يدلنا بوضوح على ان القائمين على الموسيقى غير مؤمنين بالموسيقى العربية

ومن الأمور المخجلة أن نفتعل مشكلة من السلم الموسيقى العربى ، وكذلك ان نحاول اخضاع لغتنا العربية للموسيقى الغربية ، ان هذا معناه اننا سنعتمد على الاوبرات العالمية ، ونلغى فكرة انشاء اوبريتات واوبرات عربية .

***

# كيف اصبحت قصصيًا



**محمود تيمور**

واختتم نادى القصة موسمه الثقافى هذا العام بمحاضرة للاديب الكبير محمود تيمور ، روى فيها قصته مع الادب .. فقد نشأ بين أحضان المكتبة التيمورية ، وكان كلما كبر .. كبرت خزانة الكتب ، حتى أصبح كتابا حيا ينطق بما بين دفتيها ..

وأهداه أبوه الاديب المعروف أحمد تيمور كتاب الف ليلة وليلة ، فصافح هذا الكتاب خياله لخلابة أحداثه ، وطرافة صوره وجوه الشرقى الساحر ، ومشابهته للقصص الخرافية وفى رأى أديبنا ان هذا الكتاب هو أول زاد يغذى موهبة الخلق القصصى عند النشء . فقد قراه فولتير مرات قبل أن يجرى قلمه بالكتابة ، وقد أثار هذا الكتاب ميله الى قراءة مثيله من الكتب مثل « اعلام الناس فيما وقع للبرامكة مع بنى عباس » و « نغمة اليمن بما يزيل الهم والشجن » ثم بدات قراءته للقصص البوليسى ، وفى سن الرابعة عشرة ظهرت للوجود قصته الأولى « الشرف الرفيع » وقد رصعها ببيت المتنبى المشهور :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يسال على جوانبه الدم

وهرع محمود تيمور بالقصة الى والده كى يرسلها الى احدى الصحف ، ولكنه اكتفى بأن قال له : حسنا كتبت حاول الكتابة مرة أخرى »

ويقول أديبنا الكبير أن صاحب الفضل الأول عليه فى اذكاء موهبته للمطالعة والكتابة هو شقيقه الكبير محمد تيمور .

وكان يومئذ قد عاد من فرنسا بعد أن قضى فيها ثلاث سنين تزود من الأدب الأوروبى ، وعالج معالم حياتنا المحلية وأمهات مشكلاتنا الاجتماعية . لقد نقل الأخ الكبير الناضج أديبنا اليافع من موضوعاته التقليدية المتوارثة الى معالجة موضوعات المجتمع العصرى

كان محمود تيمور قد اتجه الى كتابة الشعر المنثور . ولكنه يعترف بأنه كان أقرب الى القصة منه للشعر ، وحين عرض عليه شقيقه محمد تيمور « حديث عيسى بن هشام » فلمح فيه مسحة أخرى واقعية تختلف عن الأدب الرومانسى المهجرى الذى كان يستحوذ على نفوس الشباب فى ذلك الوقت ، وفى رأيه انه المرحلة الثانية للقصة فى أدبنا العربى بعد « ألف ليلة وليلة » نحا فيه المويلحى منحى حديثا ، واذا كان قد اقتفى فيه أثر المقامات فى أسلوبه فقد امتاز بمحاولته لتمصير الأدب

أما أول عمل قصصى مصرى أصيل فهو « زينب » ففيها تجريد ووطنية ، وتصوير رائع لريف بلادنا المتوهج بالعواطف والصور المحلية والشخصيات الشعبية ، وقد تحقق بها انشاء أدب قومى السمات والأحداث والروح يتأكد به طابع القومية فى التعبير

ويستمر شيخ القصة العربية فى حديثه ليبين المقومات الثقافية التى خلقت منه قصاصا كبيرا فيقول انه لم يقتصر فى مطالعاته على أمهات الكتب العربية الموجودة فى زمنه قديمها وحديثها ، بل اتجه الى الثقافة الغربية ، وساعده على ذلك معرفته للغتين الانجليزية والفرنسية ، وأرشده شقيقه لقراءة موباسان وتشيكوف

اما موباسان فأعجبه فيه قدرته على تصوير قطاعات كثيرة فى الحياة فى بساطة وصدق ، ونقاء ، واما تشيكوف فراعه فيه تصويره لمآسى الحياة فى حرارة وسعة أفق وفجأة وجد شيطان شعره المنثور يهرب ، ويجرى قلمه بقصة « الشيخ جمعة » تبعها بأخرى هى « يحفظ فى شباك البريد »

ويرى الاستاذ تيمور أن نصيب « الشيخ جمعة » من الفن يكاد يكون فى واقعيتها فقط اما قيمتها كعمل ادبى فمشكوك فيها رغم ما لاقته هذه القصة من نجاح ، والقصة التى يعتبرها مكتملة لعنصرى البناء الفنى فهى « يحفظ فى شباك البريد » وموجزها سخرية خفيفة من ادعياء الغرام ، وقد أتيح لهذه القصة أن تترجم الى الانجليزية ، وكانت فى طليعة ما ترجم من الادب العصرى المصرى لأنها كانت موفورة الحظ من الجانب المحلى الذى يجذب أنظار الأجانب



ومات شقيقه وأستاذه محمد تيمور ، وأحس بالانهيار ووجد نفسه أضعف من أن يملأ الفراغ الذى تركه شقيقه فاستسلم الى سكينة اليأس فترة ، ولكن عجلة الحياة لم تلبث أن غمرته فى تيارها ، وبدأ ينشط للكتابة فى تؤدة ، بدافع من واعيته الباطنة لاستكمال ما بدأه شقيقه ، وقد أحس انه بهذا النشاط يكرم روح شقيقه . وفى سنة ١٩٢٥ تجمع عنده ما يصح اخراجه فى كتاب فكانت مجموعته الأولى « الشيخ جمعة وقصص أخرى »

يقول أديبنا الكبير انه كان ما يكاد ينتهى من مجموعة حتى يكون قد نسج الطريق لمجموعة أخرى .. وفى خلال أربعين سنة أخرج من الكتب القصصية جملة تبلغ عدة هذه السنين منها ما ترجم الى لغات شرقية وغربية . كما كتب القصة الطويلة والمسرحية واذا سألت محمود تيمور عن متعته بعد كتابة قصة من القصص ، يقول أجلس الى أصدقائى فأجد كلا منهم وقد وجد سماته فيما أكتب . وقد يثور بعض منهم ، اذا حدث وتناولت شخصيته بطريقة ساخرة ، وحسبى أننى أصور مرآة حياتى ، كما لا أننى ما أفدت من تسخط الناس على ما أكتب .